Título del original:
L'analyse structurale du récit, Communications, Nº 8

Traducción directa del francés: BEATRIZ DORRIOTS

Tapa: CARLOS BOCCARDO

Asesoramiento gráfico SHLOMÓ WALDMAN

IMPRESO EN LA REPÚBLICA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley Nº 11.723

Viamonte 1453, p. 10º, 66, Buenos Aires

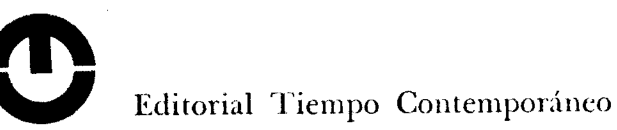
Indice

Biblioteca de Ciencias Sociales
dirigida por Eliseo Verón
Colección Comunicaciones

Análisis estructural del relato

Roland Barthes
A. J. Greimas
Claude Bremond
Jules Gritti
Violette Morin
Christian Metz
Tzvetan Todorov
Gérard Genette

MANOLO ALBERCA



Editorial Tiempo Contemporáneo

Introducción al análisis estructural de los relatos

Roland Barthes

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: [1] el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. Una tal universalidad del relato, ¿debe hacernos concluir que es algo insignificante? ¿Es tan general que no tenemos nada que decir de él, sino describir modestamente algunas de sus variedades, muy particulares, como lo hace a veces la historia literaria? Pero incluso estas variedades, ¿cómo manejarlas, cómo fundamentar nuestro derecho a distinguirlas, a reconocerlas? ¿Cómo oponer la novela a la novela corta, el cuento al mito, el drama a la tragedia (se lo ha hecho mil veces) sin referirse a un modelo común? Este modelo está implícito en todo juicio sobre la más particular, la más histórica de las formas narrativas. Es pues legítimo que, lejos de abdicar toda ambición de hablar del relato so pretexto de que se trata de un hecho

1. Este no es el caso, recordémoslo, ni de la poesía, ni del ensayo, tributarios del nivel cultural de los consumidores.

universal, haya surgido periódicamente la preocupación por la forma narrativa (desde Aristóteles); y es normal que el estructuralismo naciente haga de esta forma una de sus primeras preocupaciones: ¿acaso no le es propio intentar el dominio del infinito universo de las palabras para llegar a describir «la lengua» de donde ellas han surgido y a partir de la cual se las puede engendrar? Ante la infinidad de relatos, la multiplicidad de puntos de vista desde los que se puede hablar de ellos (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.), el analista se ve un poco en la misma situación que Saussure, puesto ante lo heteróclito del lenguaje y tratando de extraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un foco de descripción. Para limitarnos al período actual, los formalistas rusos, Propp, Lévi-Strauss nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del autor) —todas formas míticas del azar [2]—, o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas.

¿Dónde, pues, buscar la estructura del relato? En los relatos, sin duda, ¿En *todos* los relatos? Muchos comentadores, que admiten la idea de una estructura narrativa, no pueden empero resignarse a derivar el análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se comienze por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego al esbozo de un modelo general. Esta perspectiva de buen sentido es utópica. La lingüística misma, que sólo abarca unas tres mil lenguas, no logra hacerlo; prudentemente se ha hecho deductiva y es, por lo demás, a partir de ese momento que se ha constituido verdaderamente y ha progresado a pasos de gigante, llegando incluso a prever hechos que aún no habían sido descubiertos.[3] ¿Qué decir entonces del análisis narrativo, enfrentado a millones

2. Existe, por cierto, un «arte» del narrador: es el poder de crear relatos (mensajes) a partir de la estructura (del código); este arte corresponde a la noción de *performance* de Chomsky, y esta noción está muy lejos del «genio» de un autor, concebido románticamente como un secreto individual, apenas explicable.

3. Véase la historia de la *a* hitita, postulada por Saussure y descubierta efectivamente cincuenta años más tarde en: E. Benveniste: *Problemes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 35.

de relatos? Por fuerza está condenado a un procedimiento deductivo; se ve obligado a concebir primero un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas americanos llaman una «teoría»), y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es sólo a nivel de estas conformidades y de estas desviaciones que recuperará, munido entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural.[4]

Para describir y clasificar la infinidad de relatos, se necesita, pues, una «teoría» (en el sentido pragmático que acabamos de apuntar); y es en buscarla, en esbozarla en lo que hay que trabajar primero.[5] La elaboración de esta teoría puede ser notablemente facilitada si nos sometemos desde el comienzo a un modelo que nos proporcione sus primeros términos y sus primeros principios. En el estado actual de la investigación, parece razonable [6] tener a la lingüística mismo como modelo fundador del análisis estructural del relato.

I. La lengua del relato

1. *Más allá de la frase*

Como es sabido, la lingüística se detiene en la frase: es la última unidad de que cree tener derecho a ocuparse; si, en efecto, la frase al ser un orden y no una serie, no puede reducirse a la suma de las palabras que la componen y constituye por ello mismo una unidad original, un enunciado, por el contrario, no es más que la sucesión de las frases que lo componen: desde el punto de vista de la lingüística, el discurso no tiene nada que no encontremos en la frase: «La frase, dice Marinet, es el

4. Recordemos las condiciones actuales de la descripción lingüística: «...La estructura lingüística es siempre relativa no sólo a los datos del "corpus" sino también a la teoría general que describe esos datos» (E. Bach, *An introduction to transformational grammars*, New York, 1964, p. 29), y esto, de Benveniste (*op. cit.*, p. 119): «...Se ha reconocido que el lenguaje debía ser descripto como una estructura formal, pero que esta descripción exigía establecer previamente procedimientos y criterios adecuados y que en suma la realidad del objeto no era separable del método adecuado para definirlo.»

5. El carácter aparentemente «abstracto» de las contribuciones teóricas que siguen, en este número, deriva de una preocupación metodológica: la de formalizar rápidamente análisis concretos: la formalización no es una generalización como las otras.

6. Pero no imperativo (véase la contribución de Cl. Bremond, más lógica que lingüística).

menor segmento que sea perfecta e íntegralmente representativo del discurso.» [7] La lingüística no podría, pues, darse un objeto superior a la frase, porque más allá de la frase, nunca hay más que otras frases: una vez descripta la flor, el botánico no puede ocuparse de describir el ramo.

Y sin embargo es evidente que el discurso mismo (como conjunto de frases) está organizado y que por esta organización aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas: [8] el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»; más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística. Esta lingüística del discurso ha tenido durante mucho tiempo un nombre glorioso: Retórica; pero, a consecuencias de todo un juego histórico, al pasar la retórica al campo de la literatura y habiéndose separado ésta del estudio del lenguaje, ha sido necesario recientemente replantear desde el comienzo el problema: la nueva lingüística del discurso no está aún desarrollada pero sí al menos postulada por los lingüistas mismos.[9] Este hecho no es insignificante: aunque constituye un objeto autónomo, es a partir de la lingüística que debe ser estudiado el discurso; si hay que proponer una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y sus materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases del discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones: el discurso sería una gran «frase» (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño «discurso». Esta hipótesis armoniza bien con ciertas proposiciones de la antropología actual: Jakobson y Lévi-Strauss han hecho notar que la humanidad podía definirse por el poder de crear sistemas secundarios, «desmultiplicadores» (herramientas que sirven para fabricar otras herramientas, doble articulación del lenguaje, tabú del incesto que permite el entrecruzamiento de las familias) y el lingüista soviético Ivanov supone que los lenguajes artificiales no han podido ser adquiridos sino después del lenguaje natural: dado que lo importante para los hombres es poder emplear varios sistemas de sentidos, el lenguaje natural ayuda a elaborar

7. «Reflexiones sobre la frase», en *Language and society* (Mélanges Jansen), Copenhague, 1961, p. 113.

8. Es obvio, como lo ha hecho notar Jakobson, que entre la frase y su más allá hay transiciones: la coordinación, por ejemplo, puede tener un alcance mayor que la frase.

9. Véase en especial: Benveniste, *op. cit.*, cap. X. Z. S. Harris: «Discourse Analysis», *Language*, 28, 1952, 1-30. N. Ruwet: «Analyse structurale d'un poème français», *Linguistics*, 3, 1964, 62-83.

los lenguajes artificiales. Es, pues, legítimo postular entre la frase y el discurso una relación «secundaria» —que llamaremos homológica, para respetar el carácter puramente formal de las correspondencias.

La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso,[10] y se somete por consiguiente a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constatativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. Aunque dispongan en el relato de significantes originales (a menudo muy complejos), descubrimos en él, agrandadas y transformadas a su medida, a las principales categorías del verbo: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas; además, los «sujetos» mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional: la tipología actancial propuesta por A. J. Greimas [11] descubre en la multitud de personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical. La homología que se sugiere aquí no tiene sólo un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que ésta sea una suerte de vehículo privilegiado del relato): ya casi no es posible concebir la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje en cuanto lo hubiera usado como un instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura: la literatura, y en especial hoy, ¿no hace un lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje? [12]

2. *Los niveles de sentido.*

Desde el comienzo la lingüística proporciona al análisis estructural del relato un concepto decisivo, puesto que al dar cuenta inmediatamente de lo que es esencial en todo sistema de sen-

10. Sería precisamente una de las tareas de la lingüística del discurso fundar una tipología de los discursos. Provisoriamente, se pueden reconocer tres grandes tipos de discursos: metonímico (relato), metafórico (poesía lírica, discurso sentencioso), entimemático (discurso intelectual).

11. Cf. *infra*, III. 1.

12. Debemos recordar aquí la intuición de Mallarmé nacida en el momento en que proyectaba un trabajo de lingüística: «El lenguaje se le apareció como el instrumento de la ficción: seguirá el método del lenguaje (determinarla). El lenguaje reflejándose. Finalmente la ficción le parece ser el procedimiento mismo del espíritu humano —es ella quien pone en juego todo método y el hombre se ve reducido a la voluntad».— (*Oeuvres complètes*, Pléyade, p. 851). Recordaremos que para Mallarmé son sinónimos: «la Ficción o la Poesía» (*ib.*, p. 335).

tido, a saber, su organización, permite a la vez enunciar cómo un relato no es una simple suma de proposiciones y clasificar la masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato. Este concepto es el de *nivel de descripción*.[13] Una frase, es sabido, puede ser descripta lingüísticamente a diversos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); estos niveles están en una relación jerárquica, pues si bien cada uno tiene sus propias unidades y sus propias correlaciones que obligan a una descripción independiente para cada uno de ellos, ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior; un fonema, aunque perfectamente descriptible, en sí no significa nada; no participa del sentido más que integrado en una palabra; y la palabra misma debe integrarse en la frase.[14] La teoría de los niveles (tal como la enunció Benveniste) proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas en un mismo nivel), integrativas (si se captan de un nivel a otro). Se sigue de esto que las relaciones distribucionales no bastan para dar cuenta del sentido. Para realizar un análisis estructural, hay, pues, que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora).
Los niveles son operaciones.[15] Es normal, pues, que al progresar la lingüística tienda a multiplicarlos. El análisis del discurso todavía no puede trabajar más que en niveles rudimentarios. A su manera, la retórica había asignado al discurso al menos dos planos de descripción: la *dispositio* y la *elocutio*.[16] En nuestros días, en su análisis de la estructura del mito, Lévi-Strauss ya ha precisado que las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) sólo adquieren significación porque están agrupadas en haces y estos haces mismos se combinan;[17] y T. Todorov, retomando la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la *historia* (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes, y el *discurso* que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato.[18] Cualquiera sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer «estadios», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. Permítaseme aquí una suerte de apólogo: en *La Carta Robada*, Poe analizó certeramente el fracaso del prefecto de policía, incapaz de recuperar la carta: sus investigaciones eran perfectas, dice, *en la esfera de especialidad*: el prefecto no omitía ningún lugar, «saturaba» por entero el nivel de la «pesquisa»; pero para encontrar la carta, protegida por su evidencia, había que pasar a otro nivel, sustituir la psicología del policía por la del encubridor. Del mismo modo, la «pesquisa» realizada sobre un conjunto horizontal de relaciones narrativas, por más completa que sea, para ser eficaz debe también dirigirse «verticalmente»: el sentido no está «al final del relato», sino que lo atraviesa; siendo tan evidente como *La Carta Robada*, no escapa menos que ella a toda exploración unilateral.
Muchos tanteos serán aún necesarios antes de poder sentar con seguridad niveles del relato. Los que vamos a proponer aquí constituyen un perfil provisorio cuya ventaja es aún casi exclusivamente didáctica: permiten situar y agrupar los problemas sin estar en desacuerdo, creemos, con algunos análisis que se han hecho.[19] Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es, grosso modo, el nivel del «discurso» en Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.

13. «Las descripciones lingüísticas nunca son monovalentes. Una descripción no es exacta o falsa, sino que es mejor o peor, más o menos útil». (J. K. Halliday: «Linguistique générale et linguistique appliquée» *Études de linguistique appliquée*, 1, 1962, p. 12).
14. Los niveles de integración han sido postulados por la Escuela de Praga (v. J. Vachek: *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana, Univ. Press, 1964, p. 468) y retomado luego por muchos lingüistas. Es, en nuestra opinión, Benveniste quien ha realizado aquí el análisis más esclarecedor (*op. cit.*, cap. X).
15. «En términos algo vagos, un nivel puede ser considerado como un sistema de símbolos, reglas, etc., que debemos emplear para representar las expresiones». (E. Bach, *op. cit.*, p. 57-58).
16. La tercera parte de la retórica, la *inventio*, no concernía al lenguaje: se ocupaba de las *res*, no de los *verba*.
17. *Anthropologie structurale*, p. 233. (Ed. castellana: Bs. As., Eudeba, 1968, p. 191).
18. Aquí mismo, *infra*: «Las categorías del relato literario».
19. He puesto especial cuidado, en esta Introducción, de no interferir las investigaciones en curso.

II. Las funciones

1. *La determinación de las unidades.*

Dado que todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas, hay que dividir primero el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas.

Según la perspectiva integradora que ha sido definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de allí el nombre de «funciones» que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades. A partir de los formalistas rusos [20] se constituyen como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El alma de toda función es, si se puede decir, su germen, lo que le permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte, en otro nivel: si, en *Un coeur simple,* Flaubert nos hace saber en un cierto momento, aparentemente sin insistir mucho, que las hijas del subprefecto de Pont-L'Evêque tenían un loro, es porque este loro va a tener luego una gran importancia en la vida de Felicité: el enunciado de este detalle (cualquiera sea la forma lingüística) constituye, pues, una función, o unidad narrativa.

Todo, en un relato, ¿es funcional? Todo, hasta el menor detalle, ¿tiene un sentido? ¿Puede el relato ser íntegramente dividido en unidades funcionales? Como veremos inmediatamente, hay sin duda muchos tipos de funciones, pues hay muchos tipos de correlaciones, lo que no significa que un relato deje jamás de estar compuesto de funciones: todo, en diverso grado, significa algo en él. Esto no es una cuestión de arte (por parte del narrador), es una cuestión de estructura: en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable: aún cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene. Se podría decir, en otras palabras, que el arte no conoce el ruido (en el sentido informativo del término): [21] es un sistema puro, no hay, jamás hubo, en él unidad perdida, [22] por largo o débil o tenue que sea el hilo que la une a uno de los niveles de la historia. [23]

La función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: es «lo que quiere decir» un enunciado lo que lo constituye en unidad formal [24] y no la forma en que está dicho. Este significado constitutivo puede tener significantes diferentes, a menudo muy retorcidos: si se me enuncia (en *Goldfinger*) que *James Bond vio un hombre de unos cincuenta años,* etcétera, la información encierra a la vez dos funciones de presión desigual: por una parte la edad del personaje se integra en un cierto retrato (cuya «utilidad» para el resto de la historia no es nula pero si difusa, retardada) y por otra parte el significado inmediato del enunciado es que Bond no conoce a su futuro interlocutor: la unidad implica, pues, una correlación muy fuerte (comienzo de una amenaza y obligación de identificar). Para determinar las primeras unidades narrativas, es pues necesario no perder jamás de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que no coincidirán fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, parágrafos, diálogos, monólogos interiores, etcétera), y aún menos con clases «psicológicas» (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes).

20. Véase en particular, B. Tomachevski, *Thématique* (1925), en: *Théorie de la Littérature,* Seuil, 1965. Un poco después, Propp definía la función como «la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación para el desarrollo del cuento en su totalidad» (*Morphology of Folktale,* p. 20). Veremos aquí mismo la definición de T. Todorov («El sentido [o la función] de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra total») y las precisiones aportadas por A. J. Greimas que llega a definir la unidad por su correlación paradigmática, pero también por su ubicación dentro de la unidad sintagmática de la que forma parte.

21. Es en este sentido que no es «la vida», porque no conoce sino comunicaciones confusas. Esta «confusión» (ese límite más allá del cual no se puede ver) puede existir en arte, pero entonces a título de elemento codificado (Watteau, por ejemplo); pero incluso este tipo de «confusión» es desconocido para el código escrito: la escritura es fatalmente clara.

22. Al menos en literatura, donde la libertad de notación (a consecuencia del carácter abstracto del lenguaje articulado) implica una responsabilidad mucho mayor que en las artes «analógicas», tales como el cine.

23. La funcionalidad de la unidad narrativa es más o menos inmediata (y, por ende, visible), según el nivel en que juega: cuando las unidades están en un mismo nivel (en el caso del suspenso, por ejemplo), la funcionalidad es muy sensible; mucho menos cuando la función está saturada a nivel narrativo: un texto moderno, de débil significación a nivel de la anécdota, sólo recupera una gran fuerza significativa a nivel de la escritura.

24. «Las unidades sintácticas (más allá de la frase) son de hecho unidades de contenido» (A. J. Greimas, *Cours de Sémantique structurale*, curso roneotipado, VI, 5). La exploración del nivel funcional forma parte, pues, de la semántica general.

Del mismo modo, puesto que la «lengua» del relato no es la lengua del lenguaje articulado —aunque muy a menudo es soportada por ésta—, las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas: podrán por cierto coincidir, pero ocasionalmente, no sistemáticamente; las funciones serán representadas ya por unidades superiores a la frase (grupos de frases de diversas magnitudes hasta la obra en su totalidad), ya inferiores (el sintagma, la palabra e incluso en la palabra solamente ciertos elementos literarios); [25] cuando se nos dice que estando de guardia en su oficina del Servicio Secreto y habiendo sonado el teléfono, *Bond levantó uno de los cuatro auriculares*, el monema *cuatro* constituye por sí solo una unidad funcional, pues remite a un concepto necesario al conjunto de la historia (el de una alta técnica burocrática); de hecho efectivamente, la unidad narrativa no es aquí la unidad lingüística (la palabra), sino sólo su valor connotado (lingüísticamente, la palabra *cuatro* no quiere decir en absoluto *cuatro*); esto explica que algunas unidades funcionales puedan ser inferiores a la frase, sin dejar de pertenecer al discurso: en ese caso ellas desbordan, no a la frase, respecto de la que siguen siendo materialmente inferiores, sino al nivel de denotación, que pertenece, como la frase, a la lingüística propiamente dicha.

2. *Clases de unidades.*

Estas unidades funcionales deben ser distribuidas en un pequeño número de clases formales. Si se quiere determinar estas clases sin recurrir a la sustancia del contenido (sustancia psicológica, por ejemplo), hay que considerar nuevamente a los diferentes niveles de sentido: algunas unidades tienen como correlato unidades del mismo nivel; en cambio para saturar otras hay que pasar a otro nivel. De donde surgen desde un principio dos grandes clases de funciones: las unas distribucionales, las otras integradoras. Las primeras corresponden a las funciones de Propp, retomadas en especial por Bremond, pero que nosotros consideramos aquí de un modo infinitamente más detallado que estos autores; a ellas reservaremos el nombre de *funciones* (aunque las otras unidades sean también funcionales). Su modelo es clásico a partir del análisis de Tomachevski:

25. «No se debe partir de la palabra como de un elemento indivisible del arte literario, tratarlo como el ladrillo con el que se construye el edificio. La palabra es divisible en 'elementos verbales' mucho más finos» (J. Tynianov, citado por T. Todorov, en: *Langages*, 6 p. 18).

la compra de un revólver tiene como correlato el momento en que se lo utilizará (y si no se lo utiliza, la notación se invierte en signo de veleidad, etcétera), levantar el auricular tiene como correlato el momento en que se lo volverá a colgar; la intrusión del loro en la casa de Felicité tiene como correlato el episodio del embalsamamiento, de la adoración, etcétera. La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integradora, comprende todos los *indicios* (en el sentido más general de la palabra); [26] la unidad remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósferas», etcétera; la relación de la unidad con su correlato ya no es entonces distribucional (a menudo varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente), sino integradora; para comprender «para qué sirve» una notación indicional, hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), pues sólo allí se devela el indicio; la potencia administrativa que está detrás de Bond, de la que es índice el número de aparatos telefónicos, no tiene ninguna incidencia sobre la secuencia de acciones en que Bond se ve comprometido al aceptar la comunicación; sólo adquiere su sentido al nivel de una tipología general de los actantes (Bond está del lado del orden); los indicios, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas pues, contrariamente a las «funciones» propiamente dichas, remiten a un significado, no a una «operación»; la sanción de los Indicios es «más alta», a veces incluso virtual, está fuera del sintagma explícito (el «carácter» de un personaje nunca puede ser designado aunque sin cesar es objeto de indicios), es una sanción paradigmática; por el contrario, la sanción de las «Funciones» siempre está «más allá», es una sanción sintagmática. [27] *Funciones* e *Indicios* abarcan, pues otra distinción clásica: las Funciones implican los relata metonímicos, los Indicios, los relata metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y las otras a una funcionalidad del ser. [28] Estas dos grandes clases de unidades: Funciones e Indicios, de-

26. Todas estas designaciones, como las que siguen, pueden ser provisorias.
27. Esto no impide que *finalmente* la exposición sintagmática de las funciones pueda abarcar relaciones paradigmáticas entre funciones separadas, como se lo admite a partir de Lévi-Strauss y Greimas.
28. No es posible reducir las Funciones a acciones (verbos) y los Indicios a cualidades (adjetivos), porque hay acciones que son indicativas, al ser «signos» de un carácter, de una atmósfera, etc.

berían permitir ya una cierta clasificación de los relatos. Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente «indiciales» (como las novelas «psicológicas»); entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género. Pero esto no es todo: dentro de cada una de estas dos grandes clases es posible determinar inmediatamente dos subclases de unidades narrativas. Para retomar la clase de las Funciones, digamos que sus unidades no tienen todas la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderos «nudos» del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones-«nudo»: llamemos a las primeras *funciones cardinales* (o *núcleos*) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, *catálisis*. Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre; si, en un fragmento de relato, *suena el teléfono*, es igualmente posible que se conteste o no, lo que no dejará de encauzar la historia por dos vías diferentes. En cambio, entre dos funciones cardinales, siempre es posible disponer notaciones subsidiarias que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro sin modificar su naturaleza alternativa: el espacio que separa a *sonó el teléfono* de *Bond atendió* puede ser saturado por una multiplicidad de incidentes menudos o detalladas descripciones: *Bond se dirigió al escritorio, levantó el tubo, dejó el cigarrillo*, etcétera. Estas catálisis siguen siendo funcionales, en la medida en que entran en correlación con un núcleo, pero su funcionalidad es atenuada, unilateral, parásita: es porque se trata aquí de una funcionalidad puramente cronológica (se describe lo que separa dos momentos de la historia), mientras que en el lazo que une dos funciones cardinales opera una funcionalidad doble, a la vez cronológica y lógica: las catálisis no son unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes. Todo hace pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre la secuencia y la consecuencia, dado que lo que viene *después* es leído en el relato como *causado por*; en este sentido, el relato sería una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la Escolástica bajo la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bien podría ser la divisa del Destino, de quien el relato no es en suma más que la «lengua»; y esta «fusión» de la lógica y la temporalidad es llevada a cabo por la armazón de las funciones cardinales. Estas funciones pueden ser a primera vista muy insignifican-

tes; lo que las constituye no es el espectáculo (la importancia, el volumen, la rareza o la fuerza de la acción enunciada), es, si se puede decir, el riesgo: las funciones cardinales son los momentos de riesgo del relato; entre estos polos de alternativa, entre estos «dispatchers», las catálisis disponen zonas de seguridad, descansos, lujos; estos «lujos» no son, sin embargo, inútiles: desde el punto de vista de la historia, hay que repetirlo, la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero nunca nula: aunque fuera puramente redundante (en relación con su núcleo), no por ello participaría menos en la economía del mensaje; pero no es este el caso: una notación, en apariencia expletiva, siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume, anticipa, a veces incluso despista:[29] puesto que lo anotado aparece siempre como notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido; la función constante de la catálisis es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el lector. Digamos que no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero que tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso. En cuanto a la segunda gran clase de unidades narrativas (los Indicios), clase integradora, las unidades que allí se encuentran tienen en común el no poder ser saturadas (completadas) sino a nivel de los personajes o de la narración; forman, pues, parte de una relación *paramétrica*,[30] cuyo segundo término, implícito, es continuo, extensivo a un episodio, un personaje o a toda una obra; sin embargo, es posible distinguir *indicios* propiamente dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía, e *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Decir que Bond está de guardia en una oficina cuya ventana abierta deja ver la luna entre espesas nubes que se deslizan, es dar el indicio de una noche de verano tormentosa y esta deducción misma constituye un indicio atmosférico que remite al clima pesado, angustioso de una acción que aún no se conoce. Los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes. Los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lec-

29. Valery hablaba de «signos dilatorios». La novela policial hace un gran uso de estas unidades «despistadoras».
30. N. Ruwet llama elemento paramétrico a un elemento que se mantenga a lo largo de la duración de una pieza musical (por ejemplo, el tempo de un allegro de Bach, el carácter monódico de un solo).

tor de aprender a conocer un carácter, una atmósfera; los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado; su funcionalidad, como la de las catálisis, es pues débil, pero no es tampoco nula: cualquiera sea su «inanidad» con relación al resto de la historia, al informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso. [31]

Nudos y catálisis, indicios e informantes (una vez más, poco importan los nombres), tales son, pareciera, las primeras clases en que se pueden distribuir las unidades del nivel funcional. Es necesario completar esta clasificación con dos observaciones. En primer lugar, una unidad puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases diferentes: beber whisky (en el hall de un aeropuerto) es una acción que puede servir de catálisis a la notación (cardinal) de *esperar*, pero es también y al mismo tiempo el indicio de una cierta atmósfera (modernidad, distensión, recuerdo, etcétera): dicho de otro modo, algunas unidades pueden ser mixtas. De esta suerte puede ser posible todo un juego en la economía del relato; en la novela *Goldfinger*, Bond, teniendo que investigar en el cuarto de su adversario, recibe una credencial de su comanditario: la notación es una pura función (cardinal); en el film, este detalle está cambiado: Bond quita bromeando el juego de llaves a una mucama que no protesta; la notación ya no es sólo funcional, es también «indicial», remite al carácter de Bond (su desenvoltura y su éxito con las mujeres). En segundo lugar, hay que destacar (cosa que retomaremos más adelante) que las cuatro clases de que acabamos de hablar pueden ser sometidas a otra distribución, por lo demás más adecuada al modelo lingüístico. Las catálisis, los indicios y los informantes tienen en efecto un carácter común: son *expansiones*, si se las compara con núcleos: los núcleos (como veremos inmediatamente) constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica son a la vez necesarios y suficientes; una vez dada esta armazón, las otras unidades vienen a rellenarla según un modo de proliferación en principio infinito; como sabemos, es lo que sucede con la frase, constituida por proposiciones simples, complicadas al infinito mediante duplicaciones, rellenos, encubri-

31. Aquí mismo, G. Genette distingue dos tipos de descripciones: ornamental y significativa. La descripción significativa debe ser referida al nivel de la historia y la descripción ornamental al nivel del discurso, lo que explica que durante mucho tiempo haya constituido un «fragmento» retórico perfectamente codificado: la *descriptio* o *ekfrasis*, ejercicio muy estimado por la neorretórica.

mientos, etcétera: al igual que la frase, el relato es infinitamente catalizable. Mallarmé confería una importancia tal a este tipo de escritura que con ella elaboró su poema *Jamais un coup de dés*, que bien se puede considerar, con sus «nudos» y sus «vientres», sus «palabras-nudos» y sus «palabras-encajes» como el blasón de todo relato, de todo lenguaje.

3. *La sintaxis funcional.*

¿Cómo, según qué «gramática», se encadenan unas a otras estas diferentes unidades a lo largo del sintagma narrativo? ¿Cuáles son las reglas de la combinatoria funcional? Los informantes y los indicios pueden combinarse libremente entre sí: así sucede, por ejemplo, con el retrato, que yuxtapone sin coherción datos de estado civil y rasgos caracterológicos. Una relación de implicación simple une las catálisis y los núcleos: una catálisis implica necesariamente la existencia de una función cardinal a la cual conectarse, pero no recíprocamente. En cuanto a las funciones cardinales, están unidas por una relación de solidaridad: una función de este tipo obliga a otra del mismo tipo y recíprocamente. Debemos detenernos un momento en esta última relación: primero, porque ella define la armazón misma del relato (las expansiones son suprimibles, pero los núcleos no), luego porque preocupa en especial a los que tratan de estructurar el relato.

Ya hemos señalado que por su estructura misma el relato instituía una confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica. Esta ambigüedad constituye el problema central de la sintaxis narrativa. ¿Hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal? Este punto dividía aún recientemente a los investigadores. Propp, cuyos análisis, como se sabe, han abierto el camino a los estudios actuales defiende absolutamente la irreductibilidad del orden cronológico: el tiempo es, a sus ojos, lo real y, por esta razón, parece necesario arraigar el cuento en el tiempo. Sin embargo, Aristóteles mismo, al oponer la tragedia (definida por la unidad de la acción) a la historia (definida por la pluralidad de acciones y la unidad de tiempo), atribuía ya la primacía a lo lógico sobre lo cronológico. [32] Es lo que hacen todos los investigadores actuales (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), todos los cuales podrían suscribir sin duda (aunque divergiendo en otros puntos) la proposición de Lévi-Strauss: «el orden de sucesión cro-

32. *Poética*, 1459 a.

ológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal». [33] El análisis actual tiende, en efecto, a «descronologizar» el continuo narrativo y a «relogicizarlo», a someterlo a lo que Mallarmé llamaba, a propósito de la lengua francesa, *los rayos primitivos de la lógica.* [34] O más exactamente —es este al menos nuestro deseo—, la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica; corresponde a la lógica narrativa dar cuenta del tiempo narrativo. Se podría decir, de otra manera, que la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso), así como en la lengua, el tiempo sólo existe en forma de sistema; desde el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos el tiempo no existe o, al menos, sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico; el «verdadero» tiempo es una ilusión referencial, «realista», como lo muestra el comentario de Propp y es a título de tal que debe tratarlo la descripción estructural. [35]

¿Cuál es, pues, esa lógica que se impone a las principales funciones del relato? Es lo que activamente se trata de establecer y lo que hasta aquí ha sido más ampliamente debatido. Nos remitiremos, pues, a las contribuciones de A. J. Greimas, Cl. Bremond y T. Todorov, publicadas aquí mismo, y que tratan todas acerca de la lógica de las funciones. Tres direcciones principales de investigación, expuestas más adelante por T. Todorov, se ponen de manifiesto. La primera vía (Bremond) es más propiamente lógica: se trata de reconstituir la sintaxis de los comportamientos humanos utilizados por el relato, de volver a trazar el trayecto de las «elecciones» a las que tal personaje, en cada punto de la historia está fatalmente sometido [36] y de sacar así a luz lo que se podría llamar una lógica energética, [37] ya que ella capta los personajes en el momento en

33. Citado por Cl. Bremond, «El mensaje narrativo», en: *La semiología,* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, Colección *Comunicaciones.*
34. *Quant au Livre* (*Oeuvres complètes,* Pléyade, p. 386).
35. A su manera, como siempre perspicaz pero desaprovechada, Valery enunció muy bien el status del tiempo narrativo: «El creer al tiempo agente e hilo conductor se basa en *el mecanismo de la memoria y en el del discurso combinado*» (*Tel Quel,* II, 348); la bastardilla es nuestra en efecto, la ilusión es producida por el discurso mismo.
36. Esta concepción recuerda una opinión de Aristóteles: la *proairesis,* elección racional de las acciones a acometer, funda la *praxis,* ciencia práctica que no produce ninguna obra distinta del agente, contrariamente a la *poiesis.* En estos términos, se dirá que el analista trata de reconstituir la praxis interior al relato.
37. Esta lógica, basada en la alternativa (*hacer esto o aquello*) tiene el

que eligen actuar. El segundo modelo es lingüístico (Lévi-Strauss, Greimas): la preocupación esencial de esta investigación es descubrir en las funciones oposiciones paradigmáticas, las cuales, conforme al principio jakobsoniano de lo «poético», «se extienden» a lo largo de la trama del relato (veremos, sin embargo, aquí mismo los nuevos desarrollos con los que Greimas corrige o completa el paradigmatismo de las funciones). La tercera vía esbozada por Todorov, es algo diferente pues instala el análisis a nivel de las «acciones» (es decir, de los personajes), tratando de establecer las reglas por las que el relato combina, varía y transforma un cierto número de predicados básicos.

No se trata de elegir entre estas hipótesis de trabajo, que no son rivales sino concurrentes y que por lo demás están hoy en plena elaboración. El único complemento que nos permitiremos agregar aquí concierne a las dimensiones del análisis. Incluso si excluimos los indicios, los informantes y las catálisis, quedan todavía en un relato (sobre todo si se trata de una novela y ya no de un cuento) un gran número de funciones cardinales; muchas no pueden ser manejadas por los análisis que acabamos de citar y que han trabajado hasta hoy con las grandes articulaciones del relato. Sin embargo, es necesario prever una descripción lo suficientemente ceñida como para dar cuenta de *todas* las unidades del relato, de sus menores segmentos; las funciones cardinales, recordémoslo, no pueden ser determinadas por su «importancia», sino sólo por la naturaleza (doblemente implicativa) de sus relaciones: un «llamado telefónico», por fútil que parezca, por una parte comporta él mismo algunas funciones cardinales (sonar, descolgar, hablar, volver a colgar) y por otra parte, tomado en bloque, hay que poder conectarlo, al menos mediatizadamente, con las grandes articulaciones de la anécdota. La cobertura funcional del relato impone una organización de pausas, cuya unidad de base no puede ser más que un pequeño grupo de funciones que llamaremos aquí (siguiendo a Cl. Bremond) una *secuencia.* Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad [38]: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Para tomar un ejemplo intencionalmente fútil, pedir una consumición, recibirla, consumirla, pagarla: estas diferentes funciones constituyen una secuencia evidentemente cerrada, pues

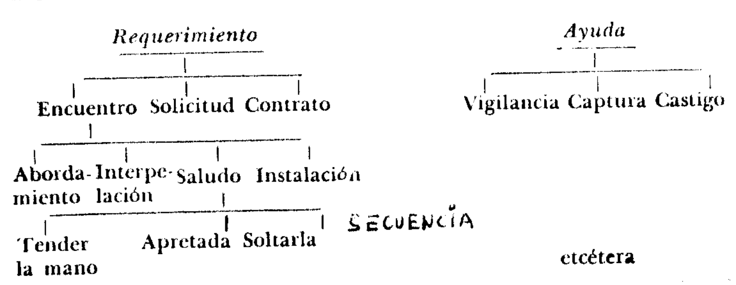
mérito de dar cuenta del proceso de dramatización que se da ordinariamente en el relato.
38. En el sentido hjelmsleviano de doble implicación: dos términos se presuponen uno al otro.

no es posible hacer preceder el pedido o hacer seguir el pago sin salir del conjunto homogéneo «*Consumición*». La secuencia es, en efecto, siempre nombrable. Al determinar las grandes funciones del cuento, Propp y luego Bremond, ya se han visto llevados a nombrarlas (Fraude, Traición, Lucha, Contrato, Seducción, etc.); la operación nominativa es igualmente inevitable para las secuencias fútiles, que podríamos llamar «microsecuencias», las que forman a menudo el grano más fino del tejido narrativo. Estas nominaciones ¿son únicamente del resorte del analista? Dicho de otro modo, ¿son puramente metalingüística? Lo son sin duda, puesto que se refieren al código del relato, pero es posible imaginar que forman parte de un metalenguaje interior al lector (al oyente) mismo, el cual capta toda sucesión lógica de acciones como un todo nominal: leer es nombrar; escuchar no es sólo percibir un lenguaje, sino también construirlo. Los títulos de secuencias son bastante análogos a esas *palabras-cobertura* (*cover-words*) de las máquinas de traducir que cubren de una manera aceptable una gran variedad de sentidos y de matices. La lengua del relato, que está en nosotros, comporta de manera inmediata estas rúbricas esenciales: la lógica cerrada que estructura una secuencia está indisolublemente ligada a su nombre: toda función que inaugura una *seducción* impone desde su aparición, en el nombre que hace surgir, el proceso entero de la seducción, tal como lo hemos aprendido de todos los relatos que han formado en nosotros la lengua del relato.

Cualquiera sea su poca importancia, al estar compuesta por un pequeño número de núcleos (es decir, de hecho, de «dispatchers»), la secuencia comporta siempre momentos de riesgo y esto es lo que justifica su análisis: podría parecer irrisorio constituir en secuencia la sucesión lógica de los pequeños actos que componen el ofrecimiento de un cigarrillo (*ofrecer, aceptar, prender, fumar*); pero es que precisamente en cada uno de estos puntos es posible una alternativa y, por lo tanto, una libertad de sentido: du Pont, el comanditario de James Bond, le ofrece fuego con su encendedor, pero Bond rehusa; el sentido de esta bifurcación es que Bond teme instintivamente que el adminículo encierre una trampa.[39] La secuencia es, pues, si quiere, una *unidad lógica amenazada:* es lo que la justifica *a minimo*. Pero también está fundada *a máximo:* encerrada en

39. Es muy posible descubrir, aun a este nivel infinitesimal, una oposición de modelo paradigmático, si no entre dos términos, al menos entre dos polos de la secuencia: la secuencia *Ofrecimiento del cigarrillo* presenta, suspendiéndolo, el paradigma *Peligro/Seguridad* (descubierto por Cheglov en su análisis del ciclo de Sherlock Holmes), *Sospecha/Protección, Agresividad/Amistosidad*.

sus funciones, subsumida en un nombre, la secuencia misma constituye una unidad nueva, pronta a funcionar como el simple término de otra secuencia más amplia. He aquí una microsecuencia: *tender la mano, apretarla, soltarla;* este Saludo se vuelve una simple función: por una parte, asume el papel de un indicio (blandura de du Pont y repugnancia de Bond) y, por otra parte, constituye globalmente el término de una secuencia más amplia, designada *Encuentro*, cuyos otros términos (*acercarse, detenerse, interpelación, saludo, instalación*) pueden ser ellos mismos microsecuencias. Toda una red de subrogaciones estructura así al relato desde las más pequeñas matrices a las mayores funciones. Se trata, por cierto, de una jerarquía que sigue perteneciendo al nivel funcional: sólo cuando el relato ha podido ser ampliado, por sucesivas mediaciones, desde el cigarrillo de du Pont hasta el combate de Bond contra Goldfinger, el análisis funcional está concluido: la pirámide de las funciones toca entonces el nivel siguiente (el de las Acciones), hay, pues, a la vez, una sintaxis interior a la secuencia y una sintaxis (subrogante) de las secuencias entre sí. El primer episodio de *Goldfinger* adquiere de este modo un sentido «estemático»:



Esta representación es evidentemente analítica. El lector percibe una sucesión lineal de términos. Pero lo que hay que hacer notar es que los términos de varias secuencias pueden muy bien imbricarse unos en otros: una secuencia no ha concluido cuando ya, intercalándose, puede surgir el término inicial de una nueva secuencia: las secuencias se desplazan en contrapuntos;[40] funcionalmente, la estructura del relato tiene forma de «fuga»: por esto el relato «se sostiene» a la vez que «se prolonga». La imbricación de las secuencias no puede, en efecto, cesar, dentro de una misma obra, por un fenómeno de ruptura radical, a menos que los pocos bloques (o «estemas») estancos que, en este caso la componen, sean de algún modo recuperados al nivel supe-

40. Este contrapunto fue presentido por los Formalistas rusos, cuya tipología esbozaron; también se consignaron las principales estructuras «retorcidas» de la frase (cf. *infra*, V, 1).

rior de las Acciones (de los personajes): *Goldfinger* está compuesto por tres episodios funcionalmente independientes, pues sus estemas funcionales dejan por dos veces de comunicarse: no hay ninguna relación de secuencia entre el episodio de la piscina y el de Fort-Knox; pero subsiste una relación actancial, pues los personajes (y, por consiguiente, la estructura de sus relaciones) son los mismos. Reconocemos aquí a la epopeya («conjunto de fábulas múltiples»): la epopeya es un relato quebrado en el plano funcional pero unitario en el plano actancial (esto puede verificarse en la Odisea o en el teatro de Brecht). Hay, pues, que coronar el nivel de las funciones (que proporciona la mayor parte del sistema narrativo) con un nivel superior, del que, a través de mediaciones, las unidades del primer nivel extraigan su sentido, y que es el nivel de las Acciones. *

III. Las acciones

1. *Hacia una posición estructural de los personajes.*

En la Poética aristotélica, la noción de personaje es secundaria y está enteramente sometida a la noción de acción: puede haber fábulas sin «caracteres», dice Aristóteles, pero no podría haber caracteres sin fábula. Este enfoque ha sido retomado por los teóricos clásicos (Vossius). Más tarde, el personaje, que hasta ese momento no era más que un nombre, el agente de una acción,[41] tomó una consistencia psicológica y pasó a ser un individuo, una «persona», en una palabra, un «ser» plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, desde ya, incluso antes de actuar;[42] el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, ha encarnado de golpe una esencia psicológica; estas esencias podían ser sometidas a un inventario cuya forma más pura ha sido la lista de los «tipos» del teatro burgués (la coqueta, el padre noble, etc.). Desde su aparición, el análisis estructural se resistió fuertemente a tratar al personaje como a una esencia, aunque más no fuera para clasificarla; como lo recuerda aquí T. Todorov, Tomachevski llegó hasta negar al personaje toda importancia narrativa, punto de vista que luego atenuó. Sin llegar a retirar los personajes del análisis, Propp los redujo a una tipología simple fundada, no en la psicología, sino en la unidad de las acciones que el relato les impartía (Dador de objeto mágico, Ayuda, Malo, etc.).

A partir de Propp, el personaje no deja de plantear al análisis estructural del relato el mismo problema: por una parte, los personajes (cualquiera sea el nombre con que se los designe: *dramatis personae* o actantes) constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas «acciones» narradas dejan de ser inteligibles, de modo que se puede decir con razón que no existe en el mundo un solo relato sin «personajes»[43] o, al menos, sin «agentes»; pero, por otra parte, estos «agentes» que son muy numerosos, no pueden ser ni descriptos ni clasificados en términos de «personas», ya se considere a la «persona» como una forma puramente histórica, restringida a ciertos géneros (por cierto, los que más conocemos) y que, en consecuencia, haya que exceptuar el caso, amplísimo de todos los relatos (cuentos populares, textos contemporáneos) que comportan agentes, pero no personas; ya sea que se sostenga que la «persona» nunca es más que una racionalización crítica impuesta por nuestra época a simples agentes narrativos. El análisis estructural, muy cuidadoso de no definir al personaje en términos de esencia psicológica, se ha esforzado hasta hoy, a través de diversas hipótesis, cuyo eco encontraremos en algunas de las contribuciones que siguen, en definir al personaje no como un «ser», sino como un «participante». Para Cl. Bremond, cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (*Fraude, Seducción*); cuando una misma secuencia implica dos personajes (que es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas o, si se prefiere, dos nombres (lo que es *Fraude* para uno, es *Engaño* para el otro); en suma, cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia. T. Todorov, analizando una novela «psicológica» (*Les liaisons dangereuses*) (Las Relaciones peligrosas) parte, no de los personajes-personas, sino de las tres grandes relaciones en las que ellos pueden comprometerse y que llama predicados de base (amor, comunicación, ayuda); estas relaciones son sometidas por el análisis a dos clases de reglas: de *derivación* cuando se trata de dar cuenta de otras relaciones y de *acción* cuando se trata de describir la trans-

41. No olvidemos que la tragedia clásica sólo conoce «actores» no «personajes».

42. El «personaje-persona» reina en la novela burguesa; en *La guerra y la paz*, Nicolás Rostov es a primera vista un buen muchacho, leal, valeroso, ardiente; el príncipe Andrés, un aristócrata, desencantado, etc.; lo que les sucede luego ilustra sus personalidades, pero no los constituye.

43. Si una parte de la literatura contemporánea ha atacado al «personaje» no ha sido para destruirlo (cosa imposible) sino para despersonalizarlo, lo que es muy diferente. Una novela aparentemente sin personajes, como *Drame* de Philippe Sollers, desecha enteramente a la persona en provecho del lenguaje, pero no por ello deja de conservar un juego fundamental de actantes, frente a la acción misma de la palabra. Esta literatura posee siempre un «sujeto», pero este «sujeto» es a partir de aquí el del lenguaje.

* en el Criticón

formación de estas relaciones a lo largo de la historia: hay muchos personajes en *Les liaisons dangereuses,* pero «lo que se dice de ellos» (sus predicados) se deja clasificar. Finalmente, A. J. Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de *actantes*), en la medida en que participen de tres grandes ejes semánticos, que por lo demás encontramos en la frase (sujeto, objeto, complemento de atribución, complemento circunstancial) y que son la comunicación, el deseo (o la búsqueda) y la prueba;[44] como esta participación se ordena por parejas, también el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática (*Sujeto/Objeto, Donante/Destinatario, Ayudante/Opositor*) proyectada a lo largo del relato; y como el actante define una clase, puede ser cubierto por actores diferentes, movilizados según reglas de multiplicación, de sustitución o de carencia.

Estas tres concepciones tienen muchos puntos en común. El principal, es necesario repetirlo, es definir el personaje por su participación en una esfera de acciones, siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables; por esto hemos llamado aquí al segundo nivel de descripción, aunque sea el de los personajes, nivel de las Acciones: esta palabra no debe, pues, ser interpretada acá en el sentido de los pequeños actos que forman el tejido del primer nivel, sino en el sentido de las grandes articulaciones de la *praxis* (desear, comunicar, luchar).

2. *El problema del sujeto.*

Los problemas planteados por una clasificación de los personajes del relato no están aun bien resueltos. Por cierto hay coincidencias acerca de que los innumerables personajes del relato pueden ser sometidos a reglas de sustitución y que, aun dentro de una obra, una misma figura puede absorber personajes diferentes;[45] por otra parte, el modelo actancial propuesto por Greimas (y retomado desde una perspectiva diferente por Todorov) parece sin duda resistir a la prueba de un gran número de relatos: como todo modelo estructural vale menos por su forma canónica (una matriz de seis actantes)

44. *Sémantique structurale,* 1966, p. 129 sq.

45. El psicoanálisis ha acreditado ampliamente estas operaciones de condensación. Mallarmé decía ya, a propósito de *Hamlet*: «¿Comparsas? Son muy necesarias, pues en la pintura ideal de la escena todo se mueve según una reciprocidad simbólica de tipos ya sea entre sí o respecto de una sola figura.» (*Crayonné au théâtre,* Pléyade, p. 301).

que por las transformaciones reguladas (carencias, confusiones, duplicaciones, sustituciones), a las que se presta, permitiéndonos así esperar una tipología actancial de los relatos;[46] sin embargo, cuando la matriz tiene un buen poder clasificador (como en el caso de los actantes de Greimas), da cuenta insuficientemente de la multiplicidad de las participaciones en cuanto éstas son analizadas en términos de perspectivas; y cuando estas perspectivas son respetadas (en la descripción de Bremond), el sistema de los personajes resulta demasiado parcelado; la reducción propuesta por Todorov evita ambos escollos, pero hasta ese momento recae solamente sobre un único relato. Pareciera que todo esto puede ser armonizado rápidamente. La verdadera dificultad planteada por la clasificación de los personajes es la ubicación (y, por lo tanto, la existencia) del *sujeto* en toda matriz actancial, cualquiera sea su fórmula. ¿*Quién* es el sujeto (el héroe) de un relato? ¿Hay o no hay una clase privilegiada de actores? Nuestra novela nos ha habituado a acentuar de una u otra manera, a veces retorcida (negativa), a un personaje entre otros. Pero el privilegio está lejos de cubrir toda la literatura narrativa. Así, muchos relatos enfrentan, alrededor de un objeto en disputa, a dos adversarios, cuyas «acciones» son así igualadas; el sujeto es entonces verdaderamente doble sin que se lo pueda reducir por sustitución; es esta incluso, quizás, una forma arcaica corriente, como si el relato, a la manera de ciertas lenguas, hubiera conocido también él un *duelo* de personas. Este duelo es tanto más interesante cuanto que relaciona el relato con la estructura de ciertos juegos (muy modernos) en los que dos adversarios iguales desean conquistar un objeto puesto en circulación por un árbitro; este esquema recuerda a la matriz actancial propuesta por Greimas, lo que no puede asombrarnos si aceptamos que el juego, siendo un lenguaje, también depende de la misma estructura simbólica que encontramos en la lengua y en el relato: también el juego es una frase.[47] Si, pues, conservamos una clase privilegiada de actores (el sujeto de la búsqueda, del deseo, de la acción), es al menos necesario flexibilizarla sometiendo a este actante a las categorías mismas de la persona, no psicológica sino gramatical: una vez más, habrá que acercarse a la lingüística para poder describir y clasificar la instancia personal (*yo/tú*) o apersonal (*él*) singular, dual o plural de la ac-

46. Por ejemplo: los relatos en los que el objeto y el sujeto se confunden en un mismo personaje son relatos de la búsqueda de sí mismo, de su propia identidad (*L'Ane d'or*); relatos donde el sujeto persigue objetos sucesivos (*Madame Bovary*), etc.

47. El análisis del ciclo de James Bond, hecha por U. Eco, se refiere más al juego que al lenguaje.

ción. Serán –quizá– las categorías gramaticales de la persona (accesibles en nuestros pronombres) las que den la clave del nivel «accional». Pero como estas categorías no pueden definirse sino por relación con la instancia del discurso, y no con la de la realidad,[48] los personajes en tanto unidades del nivel «accional», sólo adquieren su sentido (su inteligibilidad) si se los integra al tercer nivel de la descripción, que llamaremos aquí nivel de la Narración (por oposición a las Funciones y a las Acciones).

IV. La narración

1. *La comunicación narrativa.*

Así como existe, en el interior del relato, una gran función de intercambio (repartida entre un dador y un beneficiario), también, homológicamente, el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un dador del relato y hay un destinatario del relato. Como sabemos, en la comunicación lingüística, *yo* y *tú* se presuponen absolutamente uno al otro; del mismo modo, no puede haber relato sin narrador y sin oyente (o lector). Esta es quizá, trivial y, no obstante, está aun mal explotado. Ciertamente, el papel del emisor ha sido abundantemente parafraseado (se estudia al «autor» de una novela sin preguntarse, por lo demás, si él es realmente el «narrador»), pero cuando pasamos al lector, la teoría literaria es mucho más púdica. De hecho, el problema no consiste en analizar introspectivamente los motivos del narrador ni los efectos que la narración produce sobre el lector; sino en describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo. Los signos del narrador parecen a primera vista más visibles y más numerosos que los signos del lector (un relato dice más a menudo *yo* que *tú*); en realidad, los segundos son simplemente más retorcidos que los primeros; así, cada vez que el narrador, dejando de «representar», narra hechos que conoce perfectamente pero que el lector ignora, se produce, por carencia de significación, un signo de lectura, pues no tendría sentido que el narrador se diera a sí mismo una información: *Leo era el patrón de esta «boîte»*,[49] nos dice

48. Véanse los análisis de la persona que hace Benveniste en *Problèmes de Linguistique générale*.
49. *Double bang a Bangkok* (Doble golpe en Bangkok). La frase funciona como una «guiñada» dirigida al lector, como si uno se volviera hacia él. Por el contrario, el enunciado: «*Así pues, Leo acababa de salir*» es un signo

una novela en primera persona: esto es un signo del lector, cercano a lo que Jakobson llama la función conativa de la comunicación. Dado que carecemos de inventario, dejaremos por ahora de lado los signos de la recepción (aunque son igualmente importantes), para decir una palabra acerca de los signos de la narración.[50]

¿Quién es el dador del relato? Hasta aquí parecen haberse enunciado tres concepciones. La primera considera que el relato es emitido por una persona (en el sentido plenamente psicológico del término); esta persona tiene una nombre, es el autor, en quien se mezclan sin cesar la «personalidad» y el arte de un individuo perfectamente identificado, que periódicamente toma la pluma para escribir una historia: el relato (en particular la novela) no es entonces más que la expresión de un *yo* exterior a ella. La segunda concepción hace del narrador una suerte de conciencia total, aparentemente impersonal, que emite la historia desde un punto de vista superior, el de Dios:[51] el narrador es a la vez interior a sus personajes (puesto que sabe todo lo que sucede en ellos) y exterior (puesto que jamás se identifica con uno más que con otro). La tercera concepción, la más reciente (Henry James, Sartre) señala que el narrador debe limitar su relato a lo que pueden observar o saber los personajes: todo sucede como si cada personaje fuera a su vez el emisor del relato. Estas tres concepciones son igualmente molestas en la medida en que las tres parecen ver en el narrador y en los personajes, personas reales, «vivas» (es conocida la indefectible fuerza de este mito literario), como si el relato se determinara originalmente en su nivel referencial (se trata de concepciones igualmente «realistas»). Ahora bien, al menos desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente «seres de papel»; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato;[52] los signos del narrador son inmanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico; pero para decidir que el autor mismo (ya se exponga, se oculte o se borre) dispone de «signos» que diseminaría en su obra es necesario suponer entre la «persona» y su lenguaje una relación

del narrador, pues forma parte de un razonamiento hecho por una «persona».
50. Aquí mismo, Todorov estudia además la imagen del narrador y la imagen del lector.
51. «¿Cuándo se escribirá desde el punto de vista de una *farsa superior*, es decir, como Dios nos ve desde arriba?» (Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*, Seuil, 1965, p. 91).
52. Distinción tanto más necesario, al nivel que nos ocupa, cuanto que, históricamente, una masa considerable de relatos carece de autor (relatos orales, cuentos populares, epopeyas confiadas a aedas, a recitadores, etc.).

signalética que haría del autor un sujeto pleno y del relato la expresión instrumental de esta plenitud: a lo cual no puede resolverse el análisis estructural: *quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe no es quien existe.*[53]
De hecho, la narración propiamente dicha (o código del narrador) no conoce, como por otra parte tampoco la lengua, sino dos sistemas de signos: personal y apersonal; estos dos sistemas no presentan forzosamente marcas lingüísticas que aludan a la persona (*yo*) y a la no-persona (*él*) ; puede haber, por ejemplo, relatos, o al menos episodios, escritos en tercera persona y cuya instancia verdadera es, no obstante, la primera persona. ¿Cómo decidir en este caso? Basta «rewriter» el relato (o el pasaje) del *él* al *yo:* en tanto esta operación no provoque ninguna otra alteración del discurso salvo el cambio mismo de los pronombres gramaticales, es seguro que permanecemos en un sistema de la persona: todo el comienzo de *Goldfinger,* aunque escrito en tercera persona, de hecho está dicho por James Bond; para que la instancia cambie, es necesario que el «rewriting» se vuelva imposible; así la frase: «vio un hombre de unos cincuenta años de aspecto todavía joven, etc.», es perfectamente personal, a pesar de *él* («Yo, James Bond, vi, etc.») , pero el enunciado narrativo «el tintineo del hielo contra el vaso pareció dar a Bond una brusca inspiración» no puede ser personal a causa del verbo «parecer» que se vuelve signo de apersonal (y no *él*) . Es cierto que el apersonal es el modo tradicional del relato dado que la lengua ha elaborado todo un sistema temporal propio del relato (articulado sobre el aoristo) .[54] destinado a suprimir el presente de quien habla: «En el relato, dice Benveniste, nadie habla». Sin embargo, la instancia temporal (bajo formas más o menos disimuladas) ha invadido poco a poco al relato siendo contada la narración en el *hic et nunc* de la locución (definición del sistema personal) ; así vemos hoy a muchos relatos, y los más corrientes, mezclar a un ritmo extremadamente rápido, incluso en los límites de una misma frase, el personal y el apersonal; como por ejemplo esta frase de *Goldfinger:*

Sus ojos	*personal*
gris azulado	*apersonal*
estaban fijos en los de du Punt que no sabía qué actitud adoptar	*personal*
pues esa mirada fija encerraba una mezcla de candor, de ironía y de menosprecio por sí mismo	*apersonal*

53. J. Lacan: «¿El sujeto del que hablo cuando hablo es el mismo que el que habla?»
54. E. Benveniste, *op. cit.*

La mezcla de sistemas se siente evidentemente como un recurso facilitador. Este recurso, exagerado, puede llegar a utilizarse como celada: una novela policial de Agatha Christie (*Las cinco y veinticinco*) sólo mantiene el enigma porque engaña sobre la persona de la narración: un personaje es descripto desde dentro, aun cuando es ya el criminal[55]: todo sucede como si en una misma persona hubiera una conciencia de testigo, inmanente al discurso, y una conciencia de criminal, inmanente a lo referido: sólo el torniquete, abusivo de ambos sistemas permite el enigma. Es comprensible, pues, que en el otro polo de la literatura se haga del rigor del sistema elegido una condición necesaria de la obra; sin que siempre se pueda, sin embargo, respetarlo hasta el final.
Este rigor —buscado por ciertos sistemas contemporáneos— no es forzosamente un imperativo estético; lo que se llama una novela psicológica está extraordinariamente marcada por una mezcla de ambos sistemas, movilizando sucesivamente los signos de la no persona y de la persona; la «psicología» no puede, en efecto, —paradójicamente— conformarse con un puro sistema de la persona, pues al referir todo el relato sólo a la instancia del discurso, o si se prefiere al acto de locución, queda amenazado el contenido mismo de la persona: la persona psicológica (de orden referencial) no tiene relación alguna con la persona lingüística, la cual nunca es definida por disposiciones, intenciones o rasgos, sino sólo por su ubicación (codificada) en el discurso. Es de esta persona formal de la que hoy nos esforzamos en hablar; se trata de una subversión importante (incluso el público tiene la impresión de que ya no se escriben «novelas») pues se propone hacer pasar el relato, del orden de la pura constatación (que ocupaba hasta hoy) al orden performativo, según el cual el sentido de una palabra es el acto mismo que la profiere[56]: hoy, escribir no es «contar», es *decir* que se cuenta, y remitir todo el referente («lo que se

55. Modo personal: «Aun a Burnaby le parecía que nada se notaba cambiado, etc.» El procedimiento es todavía más grosero en *Le Meurtre de Roger Akroyd* (El crimen de Roger Akroyd) , porque el criminal dice francamente *yo.*
56. Sobre el performativo, cf. *infra* la contribución de T. Todorov. El ejemplo clásico de performativo es el enunciado: *yo declaro la guerra,* que no «constata» ni «describe» nada, sino que agota su sentido en su propia enunciación (contrariamente al enunciado: *el rey ha declarado la guerra,* que es comprobatorio y descriptivo) .

dice») a este acto de locución: es por esto que una parte de la literatura contemporánea ya no es descriptiva sino transitiva y se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo el discurso se identifica con el acto que lo crea, siendo así todo el *logos* reducido —o extendido— a una *lexis*.[57]

2. *La situación del relato.*

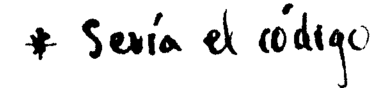
El nivel «narracional» está pues, constituido por los signos de la narratividad, el conjunto de operadores que reintegran funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y su destinatario. Algunos de estos signos ya han sido estudiados: en las literaturas orales se conocen algunos códigos de recitación (fórmulas métricas, protocolos convencionales de presentación), y se sabe que el «autor» no es el que inventa las más hermosas historias, sino el que maneja mejor el código cuyo uso comparte con los oyentes: en estas literaturas, el nivel «narracional» es tan nítido, sus reglas tan imperativas, que es difícil concebir un «cuento» privado de los signos codificados del relato («*había una vez*», etc.). En nuestras literaturas escritas, han sido fijadas muy tempranamente las «formas del discurso» (que son de hecho signos de narratividad): clasificación de los modos de intervención del autor, esbozada por Platón y retomada por Diómedes,[58] codificación de los comienzos y los finales de los relatos, definición de los diferentes estilos de representación (la *oratio* directa, la *oratio* indirecta, con sus *inquit*, la *oratio tecta*),[59] estudio de los «puntos de vista», etc. Todos estos elementos forman parte del nivel «narracional», a los que hay que agregar, evidentemente, la escritura en su conjunto, pues su función no es «transmitir» el relato sino exponerlo.

Es, en efecto, en una exposición del relato donde van a integrarse las unidades de los niveles inferiores: la forma última del relato, en tanto relato, trasciende sus contenidos y sus formas propiamente narrativas (funciones y acciones). Esto explica que el código «narracional» sea el último nivel que pueda alcanzar nuestro análisis sin correr el riesgo de salirse del objeto-relato, es decir, sin transgredir la regla de inmanencia

57. Sobre la oposición de *logos* y *lexis*, véase más adelante el texto de G. Genette.
58. *Genus activum vel imitativum* (no intervención del narrador en el discurso: teatro, por ejemplo); *genus ennarrativum* (sólo el poeta tiene la palabra: sentencias, poemas didácticos); *genus commune* (mezcla de dos géneros: la epopeya).
59. H. Sörensen: *Mélanges Jansen*, p. 150.

que está en su base. La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel «narracional» comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.). Así como la lingüística se detiene en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso: inmediatamente después hay que pasar a otra semiótica. La lingüística conoce este tipo de fronteras, que ya ha postulado —sino explorado— con el nombre de *situación*. Halliday define la «situación» (en relación a una frase) como el conjunto de los hechos lingüísticos no asociados;[60] Prieto, como «el conjunto de los hechos conocidos por el receptor en el momento del acto sémico e independientemente de este.»[61] Se puede decir, del mismo modo, que todo relato es tributario de una «situación de relato», conjunto de protocolos según los cuales es consumido el relato. En las sociedades llamadas «arcaicas», la situación de relato está fuertemente codificada; en cambio, en nuestros días, sólo la literatura de vanguardia piensa aún en protocolos de lectura, espectaculares en Mallarmé, quien quería que el libro fuera recitado en público según una combinatoria precisa, tipográficos en Butor que trata de acompañar al libro con sus propios signos. Pero, corrientemente, nuestra sociedad escamotea lo más cuidadosamente posible la codificación de la situación de relato: ya no es posible encontrar los procedimientos de narración que intentan naturalizar el relato que seguirá, fingiéndole una causa natural y, si se puede decir, «desinaugurándolo»: novelas epistolares, manuscritos pretendidamente descubiertos, autor que se ha encontrado con el narrador, films que inician su historia antes de la presentación del reparto. La aversión a exhibir sus códigos caracteriza a la sociedad burguesa y a la cultura de masas que ha producido: una y otra necesitan signos que no tengan apariencia de tales. Esto no es, sin embargo, si se puede decir, más que un epifenómeno estructural: por familiar, por rutinario que sea hoy el hecho de abrir una novela, un diario o de encender la televisión, nada puede impedir que este actor modesto instale en nosotros de un golpe e íntegramente el código narrativo que vamos a necesitar. El nivel «narracional» tiene, así, un papel ambiguo: siendo contiguo a la situación de relato (y aun a veces incluyéndola) se abre al mundo en el que el relato se deshace (se consume); pero, al mismo tiempo, al coronar

60. J. K. Halliday: «Lingüística general y lingüística aplicada», en *Études de linguistique appliquée*, nº 1, 1962, p. 6.
61. L. J. Prieto: *Principes de Noologie*, Mouton et Co, 1964, p. 36.



los niveles anteriores, cierra el relato y lo constituye definitivamente como palabra de una lengua que prevé e incluye su propio metalenguaje.[62]

V. El sistema del relato

La lengua propiamente dicha puede ser definida por el concurso de dos procesos fundamentales: la articulación o segmentación que produce unidades (es la *forma*, según Benveniste) y la integración que reúne estas unidades en unidades de una orden superior (es el *sentido*). Este doble proceso lo encontramos en la lengua del relato; ésta también conoce una articulación y una integración, una forma y un sentido.

1. *Distorsión y expansión.**

La forma del relato está esencialmente caracterizada por dos poderes: el de distender sus signos a lo largo de la historia y el de insertar en estas distorsiones expansiones imprevisibles. Estos dos poderes parecen como libertades; pero lo propio del relato es precisamente incluir estos «desvíos» en su lengua.[63]

La distorsión de los signos existe en la lengua, donde Bally la estudia, a propósito del francés y del alemán;[64] hay distaxia en la medida en que los signos (de un mensaje) ya no están simplemente yuxtapuestos, en la medida en que la linealidad (lógica) se ve alterada (si el predicado precede, por ejemplo, al sujeto). Una forma notable de la distaxia se da cuando las partes de un mismo signo son separadas por otros signos a lo largo de la cadena del mensaje (por ejemplo, la expresión negativa *ni siquiera* y el verbo *mantenerse firme* en la expresión *ni firme siquiera se mantuvo*): al estar fracturado el signo, su significado se reparte en varios significantes, distantes unos de otros y cada uno de los cuales es incomprensible tomado independientemente. Ya lo hemos visto a propósito del nivel funcional y es exactamente lo mismo que sucede en el relato: las unidades de una secuencia, aunque forman un todo a nivel de esta secuencia misma, pueden ser separadas unas de otras

62. El cuento, recordaba L. Sebag, puede decirse en todo momento y en todo lugar, no así el relato mítico.
63. Valery: «La novela se aproxima formalmente al sueño; podemos definir a ambos por la consideración de esta curiosa propiedad: *que todas las desviaciones les pertenecen.*»
64. Ch. Bally: *Linguistique générale et linguistique française,* Berna, 4ª edición, 1965.

* En relación con las funciones.

por la inserción de unidades que provienen de otras secuencias: como ya dijimos, la estructura del nivel funcional tiene forma de «fuga».[65]

Según la terminología de Bally, quien opone las lenguas sintéticas en que predomina la distaxia (como en el alemán) a las lenguas analíticas que respetan más la linealidad lógica y la monosemia (como el francés), el relato sería una lengua fuertemente sintética, basada esencialmente en una sintaxis de encastamientos y de desarrollo: cada punto del relato irradia en varias direcciones a la vez: cuando James Bond pide un whisky esperando el avión, este whisky, como indicio, tiene un valor polisémico, es una especie de nudo simbólico que reúne varios significados (modernidad, riqueza, ocio); pero como unidad funcional, el pedido del whisky debe recorrer en sucesivas etapas, numerosos estadios (consumición, espera, partida, etc.), para alcanzar su sentido final: la unidad está «apresada» por todo el relato, pero también el relato sólo «se sostiene» por la distorsión y la irradiación de sus unidades.

La distorsión generalizada da a la lengua del relato su sello propio: fenómeno de pura lógica, puesto que está basada en una relación, a menudo lejana, y que provoca una suerte de confianza en la memoria intelectiva, sustituye sin cesar la copia pura y simple de los acontecimientos relatados por su sentido; según la «vida», es poco probable que en un encuentro, el hecho de sentarse no siga inmediatamente a la invitación a ubicarse; en el relato, estas unidades, contiguas desde un punto de vista mimético, pueden estar separadas por una larga sucesión de inserciones que pertenecen a esferas funcionales completamente diferentes: así se establece una suerte de *tiempo lógico*, que tiene poca relación con el tiempo real, aunque la pulverización aparente de las unidades sea siempre mantenida con firmeza por la lógica que une los núcleos de la secuencia. El «suspenso» evidentemente no es más que una forma privilegiada o, si se prefiere, exasperada de la distorsión: por una parte, al mantener una secuencia abierta (mediante procedimientos enfáticos de retardamiento y de reactivación), refuerza el contacto con el lector (el oyente) y asume una función manifiestamente fática; y, por otra parte, le ofrece la amenaza de una secuencia incumplida, de un paradigma abierto (si, como nosotros creemos, toda secuencia tiene dos polos), es decir, de una confusión lógica, y es esta confusión la que se consume

65. Cf. Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*, p. 234; ed. cast., pgs. 191-92): «Desde el punto de vista diacrónico, las relaciones provenientes del mismo haz pueden aparecen separadas por largos intervalos...» A. J. Greimas ha insistido sobre el distanciamiento de las funciones (*Sémantique structurale*).

con angustia y placer (tanto más cuanto que al final siempre es reparada); el «suspenso» es pues un juego con la estructura destinado, si se puede decir, a arriesgarla y a glorificarla: constituye un verdadero «thrilling» de lo inteligible: al representar el orden (y ya no la serie) en su fragilidad, realiza la idea misma de la lengua: lo que aparece como lo más patético es también lo más intelectual: el «suspenso» atrapa por el «ingenio» y no por la «emoción».[66]

Lo que puede ser separado también puede ser conectado. Distendidos, los núcleos funcionales presentan espacios intercalares que pueden ser colmados casi infinitamente; se pueden llenar los intersticios con un número muy grande de catálisis; sin embargo, aquí puede intervenir una nueva tipología, pues la libertad de catálisis puede ser regulada según el contenido de las funciones (algunas funciones están mejor expuestas que otras a la catálisis: la *Espera*, por ejemplo),[67] y según la sustancia del relato (la escritura tiene posibilidades de diéresis —y, por lo tanto de catálisis— muy superiores a las del film: se puede «cortar» un gesto relatado más fácilmente que el mismo gesto visualizado).[68] El poder catalítico del relato tiene como corolario su poder elíptico. Por un lado, una función (*se sirvió una comida sustancial*) puede economizar todas las catálisis virtuales que encierra (el detalle de la comida);[69] por otro lado, es posible reducir una secuencia a sus núcleos y una jerarquía de secuencias a sus términos superiores, sin alterar el sentido de la historia: un relato puede ser identificado, aun si se reduce su sintagma total a los actantes y a sus grandes funciones, tales como resultan de la asunción progresiva de las unidades funcionales.[70] Dicho de otro modo, el relato se presta al *resumen* (lo que antes se llamaba el *argumento*). A primera vista, esto sucede con todo discurso; pero cada discurso tiene su tipo de resumen; como el poema lírico, por ejemplo, no es sino la

66. J. P. Faye dice a propósito del Baphomet de Klossovski: «Raramente la ficción (o el relato) ha develado tan claramente lo que por fuerza siempre es: una experimentación del 'pensamiento' sobre la 'vida'». (*Tel Quel*, nº 22, p. 88.)

67. La *Espera* sólo tiene lógicamente dos núcleos: 1º el planteo de la espera; 2º la satisfacción o la defraudación de la misma; pero el primer núcleo puede ser ampliamente catalizado, a veces, incluso, indefinidamente (*Esperando a Godot*): he aquí un juego más, esta vez extremo, con la estructura.

68. Valery: «Proust divide —y nos da la sensación de poder dividir indefinidamente— lo que los otros escritores han tenido por hábito saltar.»

69. También aquí hay especificaciones según la sustancia: la literatura tiene un poder elíptico inigualable —de que carece el cine—.

70. Esta reducción no corresponde forzosamente a la división del libro en capítulos; pareciera, por el contrario, que los capítulos tienen cada vez más como función introducir rupturas, es decir, suspensos (técnica del folletín).

amplia metáfora de un solo significado,[71] resumirlo es dar este significado y la operación es tan drástica que desvanece la identidad del poema (resumidos, los poemas líricos se reducen a los significados *Amor* y *Muerte*): de allí la convicción de que es imposible resumir un poema. Por el contrario, el resumen del relato (si se hace según criterios estructurales) mantiene la individualidad del mensaje. En otras palabras, el relato es *trasladable* (*traductible*), sin perjuicio fundamental: lo que no es traducible (*tradmisible*) sólo se determina en el último nivel, el «narracional»; los significantes de narratividad, por ejemplo, difícilmente pueden pasar de la novela al film, que sólo muy excepcionalmente conocen el tratamiento personal;[72] y la última capa del nivel narracional, a saber, la escritura, no puede pasar de una lengua a otra (o pasa muy mal). La traductibilidad del relato resulta de la estructura de su lengua; por un camino inverso, sería pues posible descubrir esta estructura distinguiendo y clasificando los elementos (diversamente) traducibles e intraducibles de un relato: la existencia (actual de semióticas diferentes y rivales (literatura, cine, tiras cómicas, radio difusión) facilitaría mucho esta vía de análisis.

2. *Mimesis y sentido.* *

En la lengua del relato, el segundo proceso importante es la integración: lo que ha sido separado a un cierto nivel (una secuencia, y por ejemplo) se vuelve a unir la mayoría de las veces en un nivel superior (secuencia de un alto grado jerárquico, significado total de una dispersión de indicios, acción de una clase de personajes); la complejidad de un relato puede compararse con la de un organigrama, capaz de integrar los movimientos de retroceso y los saltos hacia adelante; o más exactamente, es la integración, en sus formas variadas, la que permite compensar la complejidad, aparentemente incontrolable de las unidades de un nivel; es ella la que permite orientar la comprensión de elementos discontinuos, continuos y heterogéneos (tales como los da el sintagma que no conoce más

71. N. Ruwet («Análisis estructural del poema francés», *Linguistics*, nº 3, 1964, p. 82): «El poema puede ser entendido como una serie de transformaciones aplicadas a la proposición 'Te quiero'.» Ruwet hace aquí alusión justamente al análisis del delirio paranoico hecho por Freud a propósito del Presidente Schreber (*Cinco psicoanálisis*).

72. Una vez más, no hay relación alguna entre la «persona» gramatical del narrador y la «personalidad» (o la subjetividad) que un director de escena inyecta en su manera de presentar una historia: la *cámara-yo* (identificada continuamente con el ojo de un personaje) es un hecho excepcional en la historia del cine.

* Relación con los indicios

que una sola dimensión: la sucesión); si llamamos, con Greimas, *isotopía* la unidad de significación (por ejemplo, la que impregna un signo y su contexto), diremos que la integración es un factor de isotopía: cada nivel (integrador) da su isotopía a las unidades del nivel inferior y le impide al sentido oscilar —lo que no dejaría de producirse si no percibiéramos el desajuste de los niveles—. Sin embargo, la integración narrativa no se presenta de un modo serenamente regular, como una bella arquitectura que condujera por pasajes simétricos de una infinidad de elementos simples a algunas masas complejas; muy a menudo una misma unidad puede tener dos correlatos, uno en un nivel (función de una secuencia) y el otro en otro nivel (indicio que remite a un actante); el relato se presenta así como una sucesión de elementos mediatos e inmediatos, fuertemente imbricados; la distaxia orienta una lectura «horizontal», pero la integración le superpone una lectura «vertical» hay una suerte de «cojear estructural», como un juego incesante de potenciales cuyas caídas variadas dan al relato su «tono» o su energía: cada unidad es percibida en su aflorar y en su profundidad y es así como el relato «avanza»: por el concurso de estas dos vías la estructura se ramifica, prolifera, se descubre —y se recobra—: lo nuevo no deja de ser regular. Hay, por cierto, una libertad del relato (como hay una libertad de todo locutor frente a su lengua), pero esta libertad está literalmente *limitada*: entre el fuerte código de la lengua y el fuerte código del relato se abre, si es posible decirlo, un vacío: la frase. Si tratamos de abarcar la totalidad de un relato escrito, veremos que parte de lo más codificado (el nivel fonemático o incluso merismático), se distiende progresivamente hasta la frase, punto extremo de la libertad combinatoria y luego vuelve a ponerse tenso, partiendo de pequeños grupos de frases (microsecuencias), todavía muy libres, hasta las grandes acciones que forman un código fuerte y restringido: la creatividad del relato (al menos en su apariencia mítica de «vida») se situaría así *entre dos códigos*, el de la lingüística y el de la translingüística. Es por esto que se puede decir paradójicamente que el *arte* (en el sentido romántico del término) es asunto de enunciados de detalle, en tanto que la *imaginación* es dominio del código: «En *suma,* decía Poe, *veremos que el hombre ingenioso está siempre lleno de imaginación y que el hombre* verdaderamente *imaginativo nunca es más que un analista...*».[73] Hay, pues, que oponerse a las pretensiones de «realismo» del relato. Al recibir un llamado telefónico en la oficina en que está de guardia, Bond «piensa», nos dice el autor: «Las comunicaciones con Hong-Kong son siempre tan malas y tan difíciles de obtener». Ahora bien, ni el «pensamiento» de Bond ni la mala calidad de las comunicaciones telefónicas son la verdadera información; esta contingencia da quizá sensación de «realidad», pero la verdadera información, la que dará frutos más tarde, es la localización del llamado telefónico, a saber, *Hong-Kong.* Así, en todo relato, la imitación es contingente;[74] la función del relato no es la de «representar», sino el montar un espectáculo que nos sea aún muy enigmático, pero que no podría ser de orden mimético; la «realidad» de una secuencia no está en la sucesión «natural» de las acciones que la componen sino en la lógica que en ellas se expone, se arriesga y se cumple; podríamos decir de otra manera que el origen de una secuencia no es la observación de la realidad, sino la necesidad de variar y superar la primera *forma* que se haya ofrecido al hombre, a saber, la repetición: una secuencia es esencialmente un todo en cuyo seno nada se repite; la lógica tiene aquí un valor liberador —y, con ella, todo el relato—; puede darse que los hombres reinyecten sin cesar en el relato todo lo que han conocido, lo que han vivido; pero al menos lo hacen en una forma que ha triunfado de la repetición y ha instituido el modelo de un devenir. El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una «visión» (de hecho, nada vemos), es la del setnido, es decir, de un orden superior de la relación, el cual también posee sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: «lo que sucede» en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente *nada*;[75] «lo que pasa», es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado. Aunque no se sepa casi nada más acerca del origen del relato que del origen del lenguaje, podemos admitir que el relato es contemporáneo del monólogo, creación, al parecer, posterior a la del diálogo; en todo caso y sin querer forzar la hipótesis filogenética, puede ser significativo que sea en el mismo momento (hacia los tres años) cuando el niño «inventa» a la vez la frase, el relato y el Edipo.

Escuela Práctica de Altos Estudios,
París.

73. *El crimen de la calle Morgue.*

74. G. Genette tiene razón al reducir la *mimesis* a los fragmentos de diálogo referidos (cf. *infra*); incluso el diálogo encierra siempre una función inteligible, y no mimética.

75. Mallarmé (*Crayonné au théâtre*, Pléyade, p. 296): «...Una obra dramática muestra la sucesión de los perfiles exteriores del acto sin que en ningún momento guarde realidad y sin que suceda, al fin de cuentas, nada.»

Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico

A. J. Greimas

En homenaje a CLAUDE LÉVI-STRAUSS

I. LA TEORÍA SEMÁNTICA Y LA MITOLOGÍA

Los progresos realizados recientemente en las investigaciones mitológicas, gracias sobre todo a los trabajos de Claude Lévi-Strauss, constituyen un aporte de materiales y de elementos de reflexión considerable para la teoría semántica que se plantea, como sabemos; el problema general de la *legibilidad* de los textos y trata de establecer un inventario de los procedimientos de su descripción.

Ahora bien, pareciera que la metodología de la interpretación de los mitos se sitúa, a causa de su complejidad, fuera de los límites que en la hora actual asignan a la semántica las teorías más en boga en los Estados Unidos y, en especial, las de J. J. Katz y de J. A. Fodor.

1) Lejos de limitarse a la interpretación de los enunciados, la teoría semántica que pretendiera explicar la lectura de los mitos, debería operar con secuencias de enunciados articulados en relatos.

2) Lejos de excluir toda referencia al contexto, la descripción de los mitos se ve llevada a utilizar las informaciones extratextuales sin las cuales el establecimiento de la isotopía sería imposible.

3) El sujeto parlante (el lector), finalmente, no puede ser considerado como la invariante de la comunicación mítica, pues esta trasciende la categoría de *consciente* vs. *inconsciente*. El objeto de la descripción se sitúa al nivel de la transmisión, del *texto-invariante*, y no al nivel de la recepción, del *lector-variable*.

Nos vemos, en consecuencia, obligados a partir, no de una teoría semántica constituida, sino de un conjunto de hechos descriptos y de conceptos elaborados por el mitólogo a fin de ver:

1) en qué medida unos y otros pueden ser formulados en tér-

minos de una semántica general suceptible de dar cuenta, entre otras cosas, de la interpretación mitológica;
2) qué exigencias plantean las conceptualizaciones de los mitólogos a una tal teoría semántica.
Hemos elegido, para hacer esto, el mito de referencia bororó que sirve a Lévi-Strauss, en *Le Cru et le Cuit,* de punto de partida a la descripción del universo mitológico, captado en una de sus dimensiones, la de la cultura alimentaria. Pero, mientras que Lévi-Strauss se había propuesto ubicar este mito-ocurrencia en un universo mitológico progresivamente puesto en descubierto, nuestro fin será partir del mito de referencia considerado como unidad narrativa, tratando de explicitar los procedimientos de descripción que hay que poner en funcionamiento para llegar, por etapas sucesivas, a la legibilidad máxima de este mito particular. Tratándose, en consecuencia, de una interpretación metodológica más bien que mitológica, nuestro trabajo consistirá esencialmente en la reordenación y aprovechamiento de descubrimientos que no nos pertenecen.

II. Los componentes estructurales del mito

II. 1. *Los tres componentes.*

Toda descripción del mito debe tener en cuenta, según Lévi-Strauss, tres elementos fundamentales que son: 1) el armazón; 2) el código; 3) el mensaje.
Se trata, pues, para nosotros, de preguntarnos 1) cómo interpretar, en los marcos de una teoría semántica, estos tres componentes del mito 2) y qué lugar atribuir a cada uno de ellos en la interpretación de un relato mítico.

II. 2. *El armazón.*

Pareciera que por armazón, que es un elemento invariante, hay que entender el status estructural del mito en tanto narración. Este status parece ser doble: 1) se puede decir que el conjunto de propiedades estructurales comunes a todos los mitos-relatos constituye un modelo narrativo; 2) pero que este modelo debe dar cuenta a la vez; a) del mito considerado como unidad narrativa trans-enunciado y b) de la estructura del contenido que se manifiesta por medio de esta narración.
1. La unidad discursiva que es el relato debe ser considerada como un *algoritmo,* es decir, como una sucesión de enunciados cuyas funciones-predicados simulan lingüísticamente un conjunto de comportamientos que tienen una finalidad. En tanto sucesión, el relato posee una *dimensión temporal*: los comportamientos que expone mantienen entre sí relaciones de anterioridad y de posterioridad.
El relato, para tener un sentido, debe ser un todo significativo y por esto se presenta como una *estructura semántica simple.* Resulta de ello que los desarrollos secundarios de la narración, al no encontrar su lugar en la estructura simple constituyen un nivel estructural subordinado: la narración, considerada como un todo tendrá pues como contrapartida una estructura jerárquica del contenido.
2. Una subclase de relatos (mitos, cuentos, piezas de teatro, etc.) posee una característica común que puede ser considerada como la propiedad estructural de esta subclase de *relatos dramatizados*: la dimensión temporal en la que se hallan situados, está dicotomizada en *un antes* vs. *un después.*
A este *antes* vs. *después* discursivo corresponde lo que se llama una «inversión de la situación» que, a nivel de la estructura implícita, no es más que una inversión de los signos del contenido. Existe, pues, una correlación entre los dos planos

$$\frac{\text{antes}}{\text{después}} \simeq \frac{\text{contenido invertido}}{\text{contenido afirmado}}$$

3. Restringiendo, una vez más, el inventario de relatos, descubrimos que un gran número de ellos (el cuento popular ruso, pero también nuestro mito de referencia) poseen otra propiedad que consiste en implicar una secuencia inicial y una secuencia final situadas en planos de «realidad» mítica diferentes del cuerpo del relato mismo.
A esta particularidad de la narración corresponde una nueva articulación del contenido: a los dos *contenidos tópicos* —de los cuales uno es afirmado y el otro invertido— se adjuntan otros dos *contenidos correlacionados* que están, en principio, entre sí en la misma relación de transformación que los contenidos tópicos.
Esta primera definición de la armazón que no está en contradicción con la fórmula general del mito propuesta hace poco por Lévi-Strauss, aun cuando no es enteramente satisfactoria —todavía permite, en el estado actual de nuestros conocimientos, establecer la clasificación del conjunto de relatos considerado como *género*— constituye sin embargo un *elemento de previsibilidad* no desdeñable: se puede decir que el primer paso metódico, en el proceso de la descripción del mito, es la descompo-

sición del relato mítico en secuencias, descomposición a la que debe corresponder, a título de hipótesis, una articulación previsible de los contenidos.

II. 3. *El mensaje.*

Semejante concepción del armazón permite prever que el mensaje, es decir, la significación particular del mito-ocurrencia también se sitúa en dos isotopías a la vez y da lugar a dos lecturas diferentes, una a nivel discursivo y la otra a nivel estructural. Quizá no sea inútil precisar que por *isotopía* entendemos un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de la resolución de sus ambigüedades, siendo guiada esta resolución misma por la investigación de la lectura única.

1. La isotopía narrativa está determinada por una cierta perspectiva antropocéntrica que hace que el relato sea concebido como una sucesión de acontecimientos cuyos actores son seres animados actuantes o actuados. A este nivel, una primera categorización: *individual* vs. *colectivo* permite distinguir un héroe asocial que desligándose de la comunidad, aparece como un agente gracias al cual se produce la inversión de la situación; que se presenta, dicho de otro modo, como mediador personalizado entre la situación-antes y la situación-después.

Vemos que esta primera isotopía lleva, desde el punto de vista lingüístico, al *análisis de los signos*: los actores y los acontecimientos narrativos lexemas (= morfemas, en sentido americano), analizables en sememas (= acepciones o «sentidos» de las palabras) que están organizados mediante relaciones sintácticas, en enunciados unívocos.

2. La segunda isotopía se sitúa, por el contrario, a nivel de la estructura del contenido postulada sobre el plano discursivo. A las secuencias narrativas corresponden contenidos cuyas relaciones recíprocas son teóricamente conocidas. El problema que se plantea a la descripción es el de la equivalencia a establecer entre los lexemas y los enunciados constitutivos de las secuencias narrativas y las articulaciones estructurales de los contenidos que les corresponden y es a la resolución de este problema que nos abocaremos. Bastará decir por el momento que una tal transposición supone un *análisis en semas* (= rasgos pertinentes de la significación) que es lo único que puede permitir la puesta entre paréntesis de las propiedades antropomórficas de los lexemas-actores y de los lexemas-acontecimientos. En cuanto a los desempeños del héroe, que ocupan el lugar central en la economía de la narración, no pueden sino corresponder a las operaciones lingüísticas de transformación que explican las inversiones de los contenidos.

Una tal concepción del mensaje que sería legible sobre dos isotopías distintas, la primera de las cuales no sería sino la manifestación discursiva de la segunda, no es quizá más que una formulación teórica. Puede no corresponder sino a una subclase de relatos (los cuentos populares, por ejemplo), en tanto que otras subclases (los mitos) estaría caracterizada por la trabazón, dentro de una única narración, de las secuencias situadas ya sobre una, ya sobre otra de las isotopías. Esto nos parece secundario en la medida en que; a) la distinción que acabamos de establecer enriquece nuestro conocimiento del modelo narrativo e incluso puede servir de criterio a la clasificación de los relatos, b) y también en la medida en que separa netamente dos procedimientos de descripción distintos y complementarios que contribuyen así a la elaboración de las técnicas de interpretación.

II. 4. *El código.*

La reflexión mitológica de Lévi-Strauss, desde su primer estudio sobre «La estructura del Mito» hasta las *Mitológicas* de hoy, está marcada por el desplazamiento del interés que primero recayó sobre la definición de la estructura del mito-relato y ahora comprende la problemática de la descripción del universo mitológico, concentrado primero sobre las propiedades formales de la estructura acrónica y que actualmente enfoca la posibilidad de una descripción comparativa que sería a la vez general e histórica. Esta introducción del comparatismo contiene aportes metodológicos importantes que nos corresponde explicitar.

II. 4. 1. *La definición de las unidades narrativas.*

La utilización, por vía de comparación, de los datos que puede proporcionar el universo mitológico no es, a primera vista, sino una explotación de las informaciones del contexto enfocada desde un cierto ángulo. Desde esta perspectiva, puede tomar dos formas diferentes: 1) se puede tratar de elucidar la lectura de un mito-ocurrencia comparándolo con otros mitos o, de manera general, los cortes sintagmáticos del relato con otros cortes sintagmáticos; 2) se puede correlacionar un determinado elemento narrativo con otros elementos comparables.

El correlacionar dos elementos narrativos no idénticos perte-

necientes a dos relatos diferentes lleva a reconocer la existencia de una disyunción paradigmática que, operando dentro de una categoría semántica dada, obliga a considerar el segundo elemento narrativo como la transformación del primero. Sin embargo —y esto es lo más importante— se comprueba que la transformación de uno de los elementos tiene como consecuencia el provocar transformaciones en cadena a lo largo de toda la secuencia considerada. Esta comprobación, a su vez, implica las siguientes consecuencias teóricas:

1. permite afirmar la existencia de *relaciones necesarias* entre los elementos cuyas conversiones son concomitantes;
2. permite delimitar los *sintagmas narrativos* del relato mítico, definibles a la vez por sus elementos constitutivos y por su encadenamiento necesario;
3. por último, permite definir los elementos narrativos mismos ya no sólo por su correlación paradigmática, es decir, en el fondo, por el procedimiento de la conmutación, propuesto no hace mucho por Lévi-Strauss, sino también por su emplazamiento y su función dentro de la unidad sintagmática de que forman parte. La doble definición del *elemento narrativo* corresponde, como vemos, a la aproximación convergente, praguense o danesa, de la definición del fonema.

Inútil es insistir sobre la importancia de esta *definición formal* de las unidades narrativas cuya extrapolación y aplicación a otros universos semánticos no pueden dejar de imponerse. En el estadio actual, ella no puede sino consolidar nuestras tentativas de delimitación y de definición de tales unidades a partir de los análisis de V. Propp. No pudiendo proceder aquí a verificaciones exhaustivas, diremos simplemente, a título de hipótesis, que se puede reconocer tres tipos caracterizados de sintagmas narrativos:

1) los sintagmas de desempeño (pruebas);
2) los sintagmas contractuales (establecimientos y rupturas de contratos);
3) los sintagmas disyuncionales (partidas y retornos).

Vemos que la definición de los elementos de los sintagmas narrativos no depende del conocimiento del contexto, sino de la metodología general, del establecimiento de las unidades lingüísticas y que las unidades así definidas lo son en función del modelo narrativo, es decir, del armazón.

II. 4. 2. *Delimitaciones y reconversiones.*

El conocimiento teórico de las unidades narrativas puede, en consecuencia, ser explotado a nivel de los procedimientos de

descripción. Así, el comparar dos secuencias cualesquiera, una de las cuales es la secuencia a interpretar y la otra la secuencia transformada, puede tener dos fines diferentes:

1. Si la secuencia a interpretar parece situarse sobre la isotopía presunta del conjunto del relato, la comparación permitirá determinar, dentro de la secuencia dada, los límites de los sintagmas narrativos que contiene.

No obstante, hay que prevenir contra la concepción según la cual los sintagmas narrativos correspondientes a las secuencias del texto, serían continuos y amalgamados: por el contrario, su manifestación adopta a menudo la forma de los significantes discontinuos de manera tal que el relato analizado y descripto como una serie de sintagmas narrativos deja de ser sincrónico e isomórfico en relación al texto tal como se presenta en estado bruto.

2. Si la secuencia a interpretar parece invertida en relación con la isotopía presupuesta, la comparación al confirmar la hipótesis permitirá proceder a la *reconversión* del sintagma narrativo reconocido y al restablecimiento de la isotopía general.

Utilizando el término de reconversión, propuesto por Hjelmslev en su *Langage*, deseamos introducir una nueva precisión a fin de distinguir las verdaderas transformaciones, es decir, las inversiones de los contenidos correspondientes ya a las exigencias del modelo narrativo, ya a las mutaciones intermíticas, de las manifestaciones anti-enunciado de los contenidos invertidos y cuya reconversión, necesaria al restablecimiento de la isotopía, no cambia en nada el status estructural del mito.

Anotemos aquí, al pasar, que el procedimiento de reconversión que acabamos de considerar plantea el problema teórico más general de la existencia de dos *modos narrativos* distintos, que se podrían designar como el *modo del engaño* y el *modo verídico*. Aunque apoyándose en una categoría gramatical fundamental, la de *ser* vs. *parecer* que constituye, como sabemos, la primera articulación semántica de las proposiciones atributivas, el juego del engaño y de la verdad provoca la trabazón narrativa bien conocida en el psicoanálisis, que constituye a menudo una de las principales dificultades de la lectura porque crea, en el interior del relato, niveles jerárquicos de engaño estilístico cuyo número se mantiene en principio indefinido.

II. 4. 3. *Contexto y diccionario.*

La explotación de los informes proporcionados por el contexto mitológico parece, en consecuencia, situarse a nivel de los elementos narrativos que se manifiestan en el discurso en forma

de lexemas. Pero hay que distinguir las características formales que necesariamente comportan, de sus características sustanciales. Las primeras son: 1) ya *propiedades gramaticales* que hacen que los lexemas sean, por ejemplo, o bien actantes o bien predicados; 2) ya *propiedades narrativas* que derivan de la definición funcional del rol que asumen tanto dentro del sintagma narrativo como en el relato considerado en su conjunto. Así los actantes pueden ser Sujetos-héroes u Objetos-valores, Fuentes o Destinatarios, Oponentes-traidores o Ayudantes-fuerzas benéficas. La estructura actancial del modelo narrativo forma parte del armazón y los juegos de distribuciones de cúmulos y disyunciones de los roles forman parte del oficio del descriptor con anterioridad a la utilización del código.
Estas precisiones sólo son introducidas para establecer una neta separación entre la explotación del contexto y la explotación de los conocimientos que conciernen al modelo narrativo. El contexto se presenta en forma de contenidos incorporados (*investis*), independientes del relato mismo y que el modelo narrativo toma a su cargo, a posteriori. Estos contenidos incorporados son ya, al mismo tiempo, contenidos constituidos: así como un novelista constituye poco a poco, al proseguir su relato, a sus personajes a partir de un nombre propio arbitrariamente elegido, así la fabulación mítica ininterrumpida ha constituido los actores de la mitología, provistas de contenidos conceptuales, y es este conocimiento difuso de los contenidos que poseen los Bororó y no el descriptor el que forma la materia prima del *contexto* al que hay que organizar como *código*.
Dado que estos contenidos constituidos se manifiestan en forma de lexemas, se podría considerar que el contexto en su conjunto es reductible a un *diccionario mitológico* donde la denominación «jaguar» estaría acompañada por una definición que comportaría: 1) por un lado, todo lo que se sabe sobre la «naturaleza» del jaguar (el conjunto de sus calificaciones) y, 2) por otra parte, todo lo que el jaguar es susceptible de hacer o de sufrir (el conjunto de sus funciones). El artículo «jaguar» no sería en este caso tan diferente del artículo «mesa», cuya definición, propuesta por el *Diccionario General de la lengua francesa*, es:
1. *calificativa:* «superficie plana de madera, de piedra, etc., sostenida por uno o varios pies», y
2. *funcional:* «sobre la que se apoyan los objetos (para comer, escribir, trabajar, jugar, etc.)».
Un tal diccionario (a condición de que no empleara etcéteras podría prestar grandes servicios:
1. al permitir resolver en cierta medida, *ambigüedad de lectura* de los enunciados míticos, gracias a los procedimientos de selección de compatibilidades y de exclusión de incompatibilidades entre los diferentes sentidos de los lexemas;
2. al facilitar la *ponderación* del relato, es decir, al permitir: a) llenar las lagunas debidas a la utilización litótica de ciertos lexemas y, b) condensar ciertas secuencias en expansión estilística, apuntando ambos procedimientos paralelos a establecer un equilibrio económico de la narración.

II. 4. 4. *Diccionario y código.*

Desgraciadamente, semejante diccionario, para ser compuesto y utilizado, presupone una clasificación previa de los contenidos constituidos y un conocimiento suficiente de los modelos narrativos. Así, limitándose sólo a los lexemas-actantes, se podría decir que dependen todos de un «sistema de seres» de que habla Lévi-Strauss, de un sistema que clasificaría todos los seres animados o susceptibles de animación, desde los espíritus sobrenaturales hasta los «seres» minerales. Pero se entiende inmediatamente que una clasificación tal no sería «verdadera» en sí: decir, por ejemplo, que el jaguar pertenece a la clase de los animales no tiene sentido mitológicamente hablando. La mitología sólo se interesa por los cuadros clasificatorios, sólo opera con «criterios de clasificación», es decir, con categorías sémicas y no con los lexemas así clasificados. Este punto, metodológicamente importante, merece ser precisado.
1. Supongamos que una oposición categórica, como la de *humanos* vs. *animales*, es correlacionada, dentro de un relato, con la categoría del modelo narrativo: *anterioridad* vs. *posterioridad*. En este caso, ella funcionará como una articulación de los contenidos tópicos en contenidos afirmados y contenidos invertidos: según los términos correlacionados, se dirá que los humanos eran antes animales o inversamente. A nivel lexemático, sin embargo, el jaguar podrá pasearse a lo largo del relato sin cambiar de denominación: en la primera parte, será un ser humano y en la segunda, un animal, o inversamente. Dicho de otro modo, el contenido del lexema «jaguar» no es sólo *taxinómico*, sino que es al mismo tiempo *posicional*.
2. Entre los numerosos «efectos de sentido» que puede comportar el lexema «jaguar», cual sea el que por último será retenido como pertinente para la descripción depende de la isotopía general del mensaje, es decir, de la dimensión del universo mitológico del que es manifestación el mito particular. Si la dimensión tratada es la de la cultura alimentaria, el jaguar será considerado en su función de consumidor y el

análisis sémico de su contenido permitirá verlo, en correlación con el *antes* vs. el *después* narrativo, como consumidor.

$$\frac{\text{antes}}{\text{cocido} + \text{fresco}} \simeq \frac{\text{después}}{\text{crudo} + \text{fresco}}$$

Por consiguiente, decir que el jaguar es amo del fuego no es correcto: sólo lo es en ciertas posiciones y en otras no. El diccionario proyectado debe comportar no solamente las definiciones positivas e inversas del jaguar, sino que presupone la clasificación del universo mitológico según las dimensiones culturales fundamentales que puede comportar.

3. Existen finalmente transformaciones de elementos narrativos que se sitúan no entre los mitos, sino dentro del mito-ocurrencia. Tal es el caso de nuestro mito de referencia, que presenta la metamorfosis del héroe-jaguar en héroe-ciervo. A nivel del código alimentario, se trata simplemente de la transformación del consumidor de lo

$$\underset{\text{(jaguar)}}{\text{crudo} + \text{fresco} + \text{animal}} \longrightarrow \underset{\text{(ciervo)}}{\text{crudo} + \text{fresco} + \text{vegetal}}$$

y la transformación lingüística se resume en una sustitución paradigmática dentro de la categoría (alimento) *animal* vs. *vegetal*, cuya justificación debe ser buscada a nivel de las exigencias estructurales del modelo narrativo.

Referido al *diccionario* que seguiremos considerando, el presente ejemplo se opone al que hemos estudiado en 1):

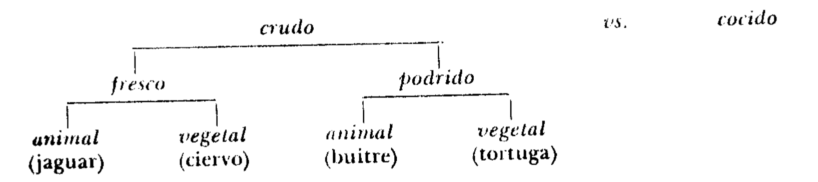
a) en el primer caso, la denominación no cambia en tanto que el contenido cambia;

b) en el segundo caso, la denominación cambia y el contenido también, pero parcialmente.

Lo que explica estos cambios es, por consiguiente, el análisis sémico de los contenidos y no el análisis situado a nivel de los lexemas. El diccionario, para ser completo, debería pues poder indicar las series de denominaciones equivalentes, ellas mismas resultados de las transformaciones reconocidas a nivel del código. De aquí resulta que el diccionario, cuya necesidad para la interpretación automática de los mitos parece imperiosa, no puede constituirse más que en función de los progresos alcanzados en nuestro conocimiento del armazón y del universo mitológico articulado en códigos particulares: un artículo de diccionario sólo tendrá cierta consistencia el día en que sea sólidamente encuadrado por un conjunto de categorías semánticas elaboradas gracias a otros componentes de la teoría interpretativa de los mitos.

II. 4. 5. *Código y manifestación.*

Nuestros esfuerzos para precisar las condiciones en las que un diccionario mitológico sería posible y rentable nos permiten captar mejor lo que hay que entender, en la perspectiva de Lévi-Strauss, por código y, más particularmente, por código alimentario. El código es una estructura formal: 1) constituida por un pequeño número de categorías sémicas, 2) cuya combinatoria es susceptible de explicar, en forma de sememas, el conjunto de contenidos incorporados que forman parte de la dimensión elegida del universo mitológico. Así, a título de ejemplo, el código alimentario podría ser presentado parcialmente, en forma de un árbol:



Si se considera que cada recorrido, de arriba a abajo, explica una combinación sémica constitutiva de un semema y que cada semema representa un contenido incorporado en tanto «objeto de consumo», se verá que la combinación apunta a agotar, en las condiciones establecidas *a priori*, todos los contenidos-objetos de consumo posibles.

A cada semema corresponden, por otra parte, a nivel de la manifestación narrativa, lexemas particulares (que hemos puesto entre paréntesis). La relación que existe entre el lexema y el semema que da cuenta de su contenido se impone de dos maneras diferentes:

1. El lexema manifestado aparece cada vez como *sujeto* de consumo en relación con un semema que es *objeto* de consumo. Se trata, pues, de una relación constante definida semánticamente y que se puede considerar como la *distancia estilística* entre el plano de la manifestación y el plano del contenido.

2. La elección de tal o cual figura animal para manifestar tal combinación códica del contenido no depende de la estructura formal, pero constituye sin embargo una clausura del corpus mitológico tal como se manifiesta en una comunidad cultural dada. Esto significa que el inventario lexemático de una mito-

logía (es decir, el diccionario) representa una combinatoria cerrada, en tanto realizada, mientras que el código funciona como una combinatoria relativamente abierta. En consecuencia se entiende que el mismo código pueda dar cuenta de varios universos mitológicos comparables, pero manifestados de manera diferente y que constituya así, a condición de estar bien construido, un modelo general que fundamenta el método comparado mismo en mitología.
El armazón y el código, el modelo narrativo y el modelo taxinómico son, por consiguiente, los dos componentes de una teoría de la interpretación mitológica y la mayor o menor legibilidad de los textos míticos está en función del conocimiento teórico de estas dos estructuras cuya conjunción tiene por efecto producir mensajes míticos.

III. El mensaje narrativo

III. 1. *La praxis descriptiva.*

Teóricamente, pues, la lectura del mensaje mítico presupone el conocimiento de la estructura del mito y el de los principios organizadores del universo mitológico cuya concreta manifestación en condiciones históricas dadas el mito es. Prácticamente, este conocimiento es sólo parcial, y la descripción aparece en consecuencia como una praxis que al operar conjuntamente con el mensaje-ocurrencia y los modelos de la armazón y del código, permite acrecentar a la vez nuestra comprensión del mensaje y la de sus modelos inmanentes. Nos veremos, pues, obligados a partir del plano manifiesto y de sus variadas isotopías, tratando al mismo tiempo de descubrir la isotopía estructural única del mensaje y definir, en la medida de lo posible, los procedimientos que permiten realizar este pasaje.
Después de haber dividido el texto en secuencias correspondientes a las articulaciones del contenido previsible, trataremos de analizar cada secuencia separadamente, intentando descubrir, mediante una transcripción normalizada, los elementos y los sintagmas míticos que contenga.

III. 2. *La división en secuencias.*

La presunta articulación del contenido según las dos categorías de:

contenido tópico vs. contenido correlacionado
contenido directo vs. contenido invertido

permite la división del texto en cuatro secuencias. Las dos secuencias tópicas parecen sin embargo susceptibles de una nueva subdivisión, implicando cada una series de acontecimientos situadas en dos isotopías aparentemente heterogéneas: la primera comprende dos expediciones sucesivas del héroe, la segunda separa espacialmente los acontecimientos relativos al retorno del héroe, situando unos en la aldea y otros en el bosque. La segunda división pragmática, que habremos de justificar más tarde, permite, pues, desarticular el relato en seis secuencias

	Relato mítico					
	Contenido invertido			Contenido directo		
Contenidos	Contenido correlacionado	Contenido tópico		Contenido tópico		Contenido correlacionado
Secuencias narrativas	Inicial	Nido de las almas	Nido de los aras	Retorno	Venganza	Final

III. 3. *La transcripción en unidades narrativas.*

La transcripción que vamos a operar consiste:
1º, en la presentación del texto en la forma canónica de *enunciados narrativos*, cada uno con su función, seguida de uno o varios actantes;
2º, en la organización de los enunciados en algoritmos constitutivos de *sintagmas narrativos*.
Una tal transcripción es de naturaleza selectiva: sólo extrae del texto los informes que *se esperan* en función del conocimiento de las propiedades formales del modelo narrativo. (Trataremos de aplicar aquí al análisis del relato mítico las formulaciones de las unidades narrativas obtenidas esencialmente a consecuencia del reexamen de la estructura del cuento popular de Propp; cf. nuestra *Sémantique Structurale*, Larousse, 1966.) El relato así transcripto no presenta, por consiguiente, más que el armazón formal del mito, abandonando provisoriamente al texto los contenidos del mensaje propiamente dicho.
Los fines del procedimiento propuesto son los siguientes:
1º. Al permitir descubrir las unidades narrativas, constituye los marcos formales dentro de los cuales podrán luego ser volcados y correctamente analizados los contenidos;
2º. Al retener sólo las unidades narrativas reconocidas, permite eliminar los elementos del relato no pertinentes a la descripción y la explicación de otros elementos que le son indispensables;
3º. Por último, debe permitir la identificación y la redistribu-

ción de las propiedades semánticas de los contenidos provenientes del modelo narrativo, ya sea de la posición de los contenidos dentro del relato, ya sea de las transformaciones impuestas por el modelo.
Los límites de este artículo no nos permiten justificar plenamente esta transcripción. Precisemos solamente que, preocupados en primer lugar por el establecimiento de los sintagmas narrativos, procederemos, en un primer momento, a la normalización de las funciones que podremos reunir en algoritmos aunque luego debamos retomar el análisis de los actantes del relato.

III. 4. 1. *La secuencia inicial.**

«En tiempos muy antiguos sucedió que las mujeres fueron al bosque a recoger las palmas que sirven para hacer los ba: estuches penianos que se entregaban a los adolescentes cuando la iniciación. Un muchacho joven siguió a su madre a escondidas, la sorprendió y la violó.
»Al volver ésta, su marido notó las plumas arrancadas, enganchadas aún a su faja de corteza y parecidas a las usadas por los jóvenes para adornarse. Sospechando alguna aventura, ordenó que hubiera una danza para saber qué adolescente llevaba un aderezo tal. Pero comprueba con gran asombro que sólo su hijo está en ese caso. El hombre reclama otra danza, con el mismo resultado.»

I. *Engaño*
- a) *Disyunción*
  Partida [mujeres] + Desplazamiento engañador [hijo]
- b) *Prueba*
  Combate + Victoria [Hijo; madre] (violación)
  Consecuencia: marca invertida [madre] (la madre está marcada, no el hijo)

II. *Revelación*
- a) *Conjunción*
  Regreso [madre; hijo] + Reconocimiento de la marca [padre-madre]
- b) *Prueba*
  Prueba glorificadora simulada e invertida [padre; adolescentes] (danza y no lucha; traidor y no héroe)
  Consecuencia: revelación del traidor [hijo] (y no del héroe)

Consecuencias generales
Castigo del traidor [padre; hijo]

* En el texto del mito, hemos seguido la traducción de Juan Almela de *Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, págs. 43 y ss. [*N. del E.*]

Comentario.

La comparación de la secuencia transcripta con el esquema narrativo permite ver que ésta corresponde, en la economía general del relato, a nivel del contenido invertido, al *engaño del poder* y, a nivel del contenido directo, al *castigo del traidor*: el poseedor se ve privado, por el comportamiento engañador del antagonista, de un objeto mágico (no natural) que le confería un cierto poder. El sujeto «engañado» sólo puede recuperarlo si el traidor es, primero, reconocido y, luego, castigado. La parte tópica del relato que deriva de esto será el castigo del hijo-traidor, ordenado por el padre convertido en impotente (en el sentido no natural).

III. 4. 2. *Expedición al nido de las almas.*

«Persuadido de su infortunio y deseoso de vengarse, manda a su hijo al "nido" de las almas, con el encargo de que le traiga la gran maraca de danzo (bapo) que codicia. El joven consulta a su abuela, y ésta le revela el peligro mortal que la empresa trae aparejado: le recomienda obtener la ayuda del pájaro mosca.
»Cuando el héroe, acompañado del pájaro mosca, llega a la morada acuática de las almas, espera en la orilla mientras que el pájaro mosca vuela prestamente, corta el cordelillo del que cuelga la maraca; el instrumento cae al agua y resuena: "¡jo!". El ruido llama la atención de las almas, que tiran flechas. Pero el pájaro mosca va tan de prisa que llega ileso a la orilla con su robo.
»El padre manda ahora al hijo que le traiga la maraca pequeña de las almas, y se reproduce el mismo episodio, con los mismos detalles, pero esta vez el animal auxiliar es el juriti de vuelo rápido (*Leptoptila*, sp., una paloma). En la tercera expedición el joven se apodera de los buttoré, sonajas ruidosas hechas con pezuñas de caetetu (*Dicotyles torquatus*) ensartadas en un cordón que se lleva enrollado a los tobillos. Es ayudado por el gran saltamontes (Acridium cristatum, E. B., vol. I, p. 780), cuyo vuelo es más lento que el de los pájaros, de manera que las flechas lo alcanzan varias veces, pero sin matarlo.»

I. *Contrato*
  Orden [Padre] vs Aceptación [Hijo]

II. *Prueba calificadora*
  Prueba hipotáxica [Abuela; Hijo] (consulta)
  Consecuencia: recepción del ayudante (3 ayudantes)

III. *Disyunción*
  Partida [Hijo] + Desplazamiento horizontal rápido [Hijo + ayudantes]

IV. *Prueba principal*
Consecuencia: liquidación de la carencia [Hijo] (robo de los ornamentos)
Combate + victoria [Hijo; Espíritus acuáticos] (en sincretismo)

III bis. *Conjunción*
Desplazamiento horizontal rápido + Retorno [Hijo]

I bis. *Cumplimiento del contrato*
Liquidación de la carencia [Hijo]
No restablecimiento del contrato [Padre]

Consecuencia general
Calificación del héroe.

Comentario.

1. Encontramos en esta secuencia un cierto número de características estructurales de la narración bien conocidas: a) el carácter a menudo implícito de la prueba calificadora que sólo se manifiesta por la consecuencia, b) la inversión sintagmática que resulta del carácter engañador de la prueba en que el vuelo, seguido de la persecución, sustituye a la lucha abierta, c) el sincretismo de las funciones que constituye la persecución, analizable en lucha + desplazamiento rápido, d) la triplicación de la secuencia cuya significación sólo puede descubrirse por un análisis sémico de los ayudantes (o de los objetos del deseo).
2. En relación con la economía general, la secuencia transcripta debe corresponder a la calificación del héroe.

III. 4. 3. *Expedición al nido de los guacamayos.*

«Furioso al ver frustrados sus planes, el padre invita a su hijo a acompañarlo para capturar guacamayos que anidan al flanco de las rocas. La abuela no sabe bien cómo enfrentarse a este nuevo peligro, pero entrega a su nieto un bastón mágico al cual podrá agarrarse en caso de caída.
»Los dos hombres llegan al pie de la pared; el padre levanta una larga percha y manda a su hijo que trepe por ella. En cuanto llega éste a la altura de los nidos el padre retira la percha; el muchacho apenas tiene tiempo de clavar su bastón en una grieta. Queda suspendido en el vacío pidiendo socorro mientras el padre se va.
»Nuestro héroe distingue un bejuco al alcance de sus manos; lo coge y sube penosamente hasta la cima. Después de descansar, se pone a buscar qué comer; hace un arco y flechas con ramas, caza lagartos que abundan en la meseta. Mata cierto número, y se cuelga los sobrantes del cinturón y de las bandas de algodón que le ciñen brazos y tobillos. Pero los lagartos muertos se corrompen y exhalan un hedor tan abominable que el héroe se desmaya. Los buitres de la carroña (*Cathartes urubu, Coragyps atratus foetens*) se precipitan sobre él, devoran primero los lagartos y luego la emprenden con el cuerpo mismo del desdichado, empezando por las nalgas. Reanimado por el dolor, el héroe expulsa a sus agresores pero no sin que éstos le hayan descarnado completamente el cuarto trasero. Así rechazados, los pájaros se vuelen salvadores: con el pico levantan al héroe del cinturón y las bandas de brazos y piernas, echan a volar y lo depositan suavemente al pie de la montaña.
»El héroe vuelve en sí "como si despertase de un sueño". Tiene hambre, come frutos salvajes, pero advierte que, privado de fundamento, no puede conservar el alimento: se le escapa del cuerpo sin haber sido digerido siquiera. Perplejo al principio, el muchacho se acuerda de un cuento de su abuela en el que el héroe resolvía el mismo problema modelándose un trasero artificial con una pasta hecha con tubérculos machacados.
»Después de haber recuperado por este medio su integridad física y de haberse hartado...»

I. *Suspensión del contrato*
a) *Contrato*
Orden [Padre] + Aceptación [Hijo]
b) *Prueba calificadora*
Prueba hipotáxica [Abuela-Hijo] (consulta)
Consecuencia: recepción del ayudante [hijo] (el bastón)
c) *Disyunción*
Partida [Hijo-Padre] + Desplazamiento ascensional [Hijo]
d) *Prueba principal*
Combate + Victoria [Padre; Hijo] (enfrentamiento engañador: inversión de los papeles)
Consecuencias: reiniciación del desplazamiento [Hijo]
e) *Consecuencia contractual:* suspensión del contrato

II. *Alimentación animal*
a) *Prueba negativa*
Combate + Victoria [Hijo; Lagartos] (caza y absorción de alimento animal crudo)
Consecuencia: fracaso de la prueba (muerte del héroe)
b) *Prueba positiva*
Combate + Victoria [Cuervos; Hijo] (caza y absorción de alimento crudo podrido)
Consecuencia: éxito de la prueba

III. *Alimentación vegetal*
a) *Disyunción*
Desplazamiento descensional [Hijo] (en sincretismo con la prueba

precedente: comportamiento bienhechor de los opositores > ayudantes)

b) *Prueba negativa*

Combate simulado [Hijo-frutos silvestres] (colecta y no caza)
Victoria deceptiva [Hijo] (absorción de alimento vegetal fresco)
Consecuencia: fracaso de la prueba (imposibilidad de alimentarse)

c) *Prueba positiva*

Prueba calificadora hipotáxica [Abuela; Hijo] (consulta en el recuerdo)
Consecuencia: recepción del ayudante [hijo] (ayudante vegetal)
Prueba principal:
Combate simulado redundante + Victoria [Hijo; Frutos silvestres]
Consecuencia: éxito de la prueba (liquidación de la carencia: imposibilidad de alimentarse)
Consecuencia general:
Liquidación de la carencia (adquisición de ciertas formas de alimentación).

Comentario.

1. La transcripción semántica de esta secuencia pone de manifiesto una de las características estructurales del mito estudiado: aparece progresivamente como una construcción hipotáxica que desarrolla, en diversos planos, los mismos esquemas narrativos. Así, la secuencia de que nos ocupamos en este momento corresponde, en la economía general del relato, a la prueba principal; considerada en sí misma realiza, no obstante, por sí sola, el esquema narrativo en el que el algoritmo «suspensión del contrato» funciona como prueba calificadora; y ésta, a su vez, aparece, siguiendo la transcripción, como un relato autónomo que contiene una prueba calificadora y una prueba principal. De esto resulta la manifestación del esquema narrativo en tres niveles jerárquicos diferentes: un sintagma narrativo, según el nivel en que se sitúe su lectura, es, pues, susceptible de varias interpretaciones sucesivas.
2. Otra característica del modelo narrativo: *la prueba por el absurdo*, que aún no habíamos encontrado, también aparece en esta secuencia.

III. 4. 4. *El retorno del héroe.*

«...Vuelve a su pueblo y encuentro el sitio abandonado. Vaga largo tiempo en busca de los suyos hasta que un día descubre huellas de pasos y

de un bastón que reconoce como perteneciente a su abuela. Sigue las huellas pero, temiendo mostrarse, adopta el aspecto de un lagarto cuya conducta intriga durante largo tiempo a la vieja y a su segundo nieto, hermano menor del anterior. Al fin se decide a manifestárseles bajo su verdadero aspecto. [Para encontrarse con su abuela, el héroe se transforma sucesivamente en cuatro pájaros y una mariposa no identificados, Colb. 2, pp. 235-236.]
»Aquella noche hubo una violenta tempestad acompañada de un aguacero y todos los fuegos del pueblo se ahogaron, menos el de la abuela, a quien a la mañana siguiente todo el mundo vino a pedir brasas, particularmente la segunda mujer del padre criminal.»

I. *Retorno del héroe*

a) *Retorno negativo*

Partida [Hijo] + Desplazamiento horizontal [Hijo] (a partir del lugar de la prueba)
Retorno engañoso [Hijo] (no conjunción por el hecho de la ausencia del término *ad quem*)

b) *Retorno positivo*

Partida redundante [Hijo] + Desplazamiento [Hijo]
Prueba hipotáxica [Abuela; Hijo] (consulta)
Consecuencia: recepción de la ayuda [Hijo] (rastros del bastón)
Retorno verídico incógnito [Lagarto] (lagarto = hijo)
Reconocimiento de la marca [Abuela; Hijo]

II. *Liquidación de la carencia*

a) *Liquidación negativa*

Atribución del agua malhechora + Privación del fuego bienhechor

b) *Liquidación positiva*

Atribución del fuego bienhechor [Abuela; comunidad]
Reconocimiento del héroe marcado [Abuela]
No revelación del héroe [Padre; Hijo] (acogida ordinaria y no glorificadora)
Consecuencia general: revelación del traidor y su castigo.

Comentario.

1. Observaremos en primer lugar el paralelismo estructural entre las secuencias tres y cuatro: a la duplicación de las pruebas negativa y positiva corresponde aquí, en primer término, el retorno negativo y positivo y, luego, la liquidación de la carencia en sus dos formas, negativa y positiva.
2. Señalaremos, como procedimiento característico, la demostración por el absurdo de la imposibilidad de restablecer el con-

trato, debida a la ausencia de la fuente a quien debería ser remitido el objeto buscado, lo cual requiere una nueva búsqueda de una nueva fuente (abuela).

Destacaremos, como característica de este mito particular, el hecho de que sitúa el contenido invertido (es decir, según lo que nosotros sabemos a este nivel de análisis, la ausencia del fuego) no en el tiempo mítico de antes, sino en la cotidianeidad de hoy y la presenta como una extinción accidental de los fuegos. En tales casos, la descripción debe operar la reconversión de lo cotidiano en mítico: vemos que el procedimiento mismo se define, a primera vista, como una *conversión estilística.*

III. 4. 5. *La venganza.*

«Reconoce a su hijastro, tenido por muerto, y corre a avisar a su marido. Como si nada pasara, éste toma su maraca ritual y acoge al hijo con los cantos de saludar el retorno de los viajeros.

»Sin embargo, el héroe piensa en vengarse. Un día que se pasea por el bosque con su hermanito, rompe una rama del árbol api, ramificada como astas. Siguiendo las instrucciones de su hermano mayor, el niño solicita al padre que ordene una caza colectiva, y así se hace; transformado en mea, pequeño roedor, se fija, sin ser visto, en el sitio en que el padre se ha puesto al acecho. El héroe se arma entonces la frente con las falsas astas, se convierte en ciervo y carga contra su padre con tal ímpetu que lo ensarta. Sin dejar de galopar se dirige a un lago, donde precipita a su víctima.»

I. *Contrato engañador*

Engaño [Hermano] + Sumisión [Padre] (engaño del «querer»)
Orden [Padre] + Aceptación [Hombres] (Padre: falso mandatario)

II. *Disyunción*

Partida [Padre; Hombres] + Desplazamiento horizontal [Padre; Hombres] (disyunción de los fuegos de la aldea)

III. *Prueba calificadora*

Transformación del ayudante en engañador [Hermano → Mea] + Extorsión de los informes [Mea] engaño del «saber»: el cazador es cazado)
Consecuencia: recepción del ayudante (falsa cornamenta de madera)
Prueba calificadora [Hijo] (Transformación del héroe en víctima simulada: ciervo)

IV. *Prueba principal*

Combate [Padre; Hijo] (el falso cazador contra el falso cazado)
Victoria [Hijo] (la falsa víctima sale victoriosa)
Consecuencia: desplazamiento [Padre] (disyunción de la comunidad)
Consecuencia general: castigo del traidor.

Comentario.

1. Toda la secuencia se desenvuelve según el modo del engaño. Sólo que, contrariamente a lo que pasa en otras partes, el engaño no se presenta aquí: a) ni como la conversión del contenido de la secuencia, tal como ella se manifiesta en la expedición al nido de las almas, donde el elemento narrativo invertido, causa de las otras transformaciones, es el objeto de la carencia (*agua* vs. *adornos*); b) ni como la inversión del sintagma narrativo, caracterizada por la inversión de las funciones donde, por ejemplo, el vuelo seguido de persecución sitúa sintagmáticamente a la consecuencia antes de la prueba misma, sino como una inversión en la distribución de los roles entre los actantes previsibles. Así, el padre se comporta como el organizador de la cacería, cuando de hecho es el hijo quien la organiza; el padre se considera como cazador, mientras que en realidad es la víctima marcada de antemano; el héroe, verdadero cazador, se disfraza por el contrario de víctima-ciervo. Insistimos en este esquema, bastante frecuente, porque permite esperar, en un futuro, una *tipología del engaño.*

2. La lectura de la secuencia, imposible sin la utilización del código puede, no obstante, ser facilitada por *la formulación de hipótesis*, ya sea comparándola con las secuencias precedentes, ya sea tratando de determinar, mediante el registro de las redundancias, la isotopía propia de la peculiar secuencia estudiada.

a) El retorno del héroe fue seguido, como recordamos, de la liquidación negativa de la carencia en forma de dos efectos complementarios: afirmación del agua malhechora y denegación del fuego bienhechor. La liquidación positiva de la carencia apareció como la afirmación del fuego bienhechor: es lógico suponer que la secuencia estudiada en este momento se consagre a la manifestación del término complementario, es decir, a la denegación del agua malhechora. La hipótesis a retener será pues la identificación entre

disyunción del padre = denegación del agua malhechora

lo que permite suponer la correlación entre el padre y el agua malhechora.

b) La búsqueda de las redundancias, que permite establecer la isotopía propia de la secuencia particular considerada, deja suponer un *eje vegetal* (el héroe y su hermano menor se transforman en vegetarianos; el arma punitiva del traidor es de origen vegetal). Si esto es así, a este eje se opone lógicamente un eje *animal* que debe ser aquel donde se encuentra situado el antagonista quien, en efecto, se define positivamente, en tanto que cazador, como el consumidor del alimento animal. Si, además, observamos que se trata por ambas partes de consumidores de alimentos crudos (esto es obvio para los casos del ciervo y el mea, pero conviene también al padre, quien se encuentra separado del fuego de los hogares), la figura del padre parece entrar en correlación con lo crudo animal (hipótesis que, como veremos, sólo se verificará parcialmente).

III. 4. 6. *La secuencia final.*

«[La víctima] es devorada en el acto por los espíritus buiogoé que son peces caníbales. Del macabro festín no quedan en el fondo del agua más que huesos descarnados, y los pulmones flotando como plantas acuáticas cuyas hojas —dicen— parecen pulmones.
»De vuelta al pueblo, el héroe se venga también de las esposas de su padre (una de las cuales es su propia madre).»

I. *Disyunción*
- Partida [Partida; Hijo] + Desplazamiento horizontal rápido [Padre; Hijo]
- Llegada al lugar de la prueba [Padre] (inmersión = conjunción con el agua)

II. *Prueba negativa*
- Combate + Victoria [Pirañas; Padre] (absorción de la parte carnal = de lo crudo animal)
- *Consecuencia:* muerte del héroe-traidor

III. *Prueba positiva*
- Combate + Victoria [Padre; Pirañas] (no absorción de la parte esencial: pulmones + huesos)
- *Consecuencia:* supervivencia del héroe-traidor

IV. *Disyunción definitiva*
- Partida descensional + Transformación en espíritu acuático (?) (huesos)
- Partida ascensional + Transformación en planta acuática.

Comentario.

Si hemos analizado en dos pruebas distintas el combate del traidor con los espíritus caníbales, es: a) para separar mejor las dos secuencias divergentes de la prueba, pero también, b) para establecer un cierto paralelismo estructural con las secuencias precedentes.

III. 5. *Los actantes y las relaciones contractuales.*

La transcripción que acabamos de hacer nos ha permitido captar el encadenamiento de las funciones constitutivas de los sintagmas narrativos. Pero, al mismo tiempo, hemos descuidado el segundo aspecto de esta normalización: la transcripción de los actantes, que provisoriamente hemos dejado en forma de actores del relato, subdividiendo así el procedimiento propuesto en dos etapas sucesivas.
Esta codificación de los actantes, si bien es poco provechosa para los sintagmas-pruebas, cuyo status es simple y cuya estructura se redundante, reviste toda su importancia cuando se trata de las unidades contractuales sobre las que recae el rol de la organización del conjunto del relato. Las funciones que las definen constituyen un juego de aceptaciones y rechazos de obligaciones entre las partes contratantes y provocan, a cada momento, nuevas distribuciones y redistribuciones de roles. Así, sólo a nivel de estas distribuciones de roles se puede esperar poder resolver el problema, difícil a primera vista, de la transformación del hijo-traidor en héroe y la transformación del padre-víctima en traidor.
Adoptando el sistema simple de abreviaturas para consignar a los actantes del relato:

F (Fuente)	vs.	D (Destinatario)
S (Sujeto-héroe)	vs.	O (Objeto-valor)
A (Ayudante)	vs.	T (Opositor-traidor)

se podrán presentar, en forma condensada, las principales obligaciones contractuales y las distribuciones correlativas de los roles en la parte tópica de la narración.

Secuencias	Funciones	Actantes
Partida al nido de las almas		
	Castigo del traidor	Hijo = T
Contrato aceptado	Orden Aceptación y partida	Padre = F Hijo = D + (S) + T *Nota:* Ponemos entre paréntesis al héroe no calificado.
Partida al nido de los guacamayos		
Contrato aceptado	Orden Aceptación y partida	Padre = F Hijo = D + S + T
Contrato suspendido	Combate engañador Consecuencia	Padre = F + T Hijo = D + S *Nota:* El rol de T pasa del Hijo al Padre.
Retorno del héroe		
Contrato rechazado	Retorno Ausencia del Padre	Hijo D + S Padre (F) + T
Nuevo contrato	Búsqueda de la fuente Retorno y don	Hijo D + S Abuela (F) *Nota:* La fuente ausente y la nueva fuente no manifiesta, están entre paréntesis.
Antiguo contrato roto	Distribución del fuego No glorificación del héroe	Abuela = F Padre = T
Venganza		
	Castigo del traidor	Padre = T
Nuevo contrato invertido	Orden Aceptación y partida	Hijo = F Padre = D + (S) + T

La redundancia que marca la ruptura del contrato (contrato suspendido ⟶ contrato rechazado ⟶ contrato roto), y la búsqueda de la nueva fuente impiden ver netamente la simetría del relato debida al paralelismo de las redistribuciones de los roles entre padre e hijo. Se las puede resumir de la siguiente forma:

Actores	*Contrato-castigo*		*Doble transformación*	*Contrato-castigo*	
Hijo	T	D + (S) + T	D + S	F	
Padre	F		F + T	T	D + (S) + T

Comentario

1. Basta reconocer que existen dos formas distintas de contrato: a) el contrato voluntario que entraña una misión de salvación y b) el contrato involuntario, del que deriva una misión de rescate, y ver en la venganza esta segunda forma de obligación contractual, para darse cuenta de que existe una *articulación contractual* del modelo narrativo en su conjunto. La parte tópica del mito aparece entonces como la ejecución del contrato primitivo, derivada de la secuencia inicial; la secuencia final, por su parte, se encuentra ligada de la misma forma al cuerpo del relato. De allí que podamos formular una nueva correspondencia entre la manifestación narrativa y la estructura del contenido que así se manifiesta: *a las correlaciones entre contenidos no-isotópicos* del mito, a nivel de su estructura, *corresponden las relaciones contractuales*, a nivel de la narración.
2. El pasaje de un contrato al otro se efectúa gracias a una doble transformación, es decir, gracias a la sustitución paradigmática de los términos sémicos que operan dentro de ambas categorías a la vez: 1) el padre se vuelve traidor y el hijo alcanza la calificación plena de héroe plano (S ⇄ T); 2) como el traidor no puede ser fuente (*incompatibilidad* estructural que ya hemos observado al analizar un «corpus» psicodramático), el padre se transforma en destinatario, pasando el rol de fuente a su hijo (F ⇄ D). La hipótesis que hemos formulado utilizando enseñanzas extraídas de análisis anteriores, no mitológicos sino literarios, y según la cual *la prueba es la manifestación,* a nivel narrativo, *de la transformación* de los contenidos, se confirma aquí: la doble transformación que formulamos

aquí a nivel de los actantes corresponde, en efecto, a la prueba engañadora en el relato.*

IV. El mensaje estructural

IV. 1. *La bi-isotopía de la narración.*

La transcripción formal no nos ha dado la clave de una lectura isotópica única, muy por el contrario, el relato parece estar concebido expresamente en forma tal que manifiesta sucesivamente, en su parte tópica, dos isótopos a la vez. Incluso podemos preguntarnos si las variaciones de isotopías, que corresponden a las secuencias del relato, no constituyen uno de los rasgos distintivos que permiten oponer el relato mítico a los otros tipos de narración, tales como, por ejemplo, el cuento popular. Así, si la secuencia «expedición al nido de las almas» puede ser considerada, después de su reconversión, según la equivalencia entre *búsqueda de los huesos* ≅ *búsqueda del agua*, como manifestando la isotopía del agua (y del fuego), la secuencia «expedición al nido de los guacamayos» abandona la misión aparente de la búsqueda de ornamentos y sólo se ocupa de problemas de régimen alimenticio, animal y vegetal. El retorno del héroe, por su parte, está marcado por el don del fuego (y del agua), pero la secuencia «venganza» que sigue es casi ilegible: apenas si se puede descubrir en ella, gracias a las formulaciones deductivas, la preocupación de distinguir la alimentación vegetariana de la carnívora. La parte tópica de la narración se presenta, pues, así:

Isotopías	*Nido de las almas*	*Nido de los guacamayos*	*Retorno*	*Venganza*
Código natural	———		———	
Código alimentario		———		———

* El espacio limitado de este artículo no nos permite desarrollar la teoría de los actantes, que mostraría que la primera transformación es, en realidad, la de $A \rightleftarrows T$ (y no de $S \rightleftarrows T$) como hemos indicado para simplificar.

Dos isotopías, reveladoras de la existencia de dos codificaciones diferentes del relato, aparecen así con claridad. La interpretación del mito tendrá por fin, en este estadio, establecer la equivalencia entre los dos códigos y reducir el conjunto del relato a una isotopía única. Ella plantea a quien la describe el problema de la *elección estratégica*, a saber: ¿cuál es la isotopía *fundamental*, a la que puede traducirse la segunda isotopía, considerada *aparente*?
Dos órdenes de consideraciones arguyen en favor de la elección del código alimentario:
1. La transcripción formal permite comprobar la diferencia de niveles en que se sitúan los contenidos a analizar en las dos isotopías: si consideramos que estos contenidos se manifiestan en el mensaje narrativo en forma canónica de secuencias de pruebas y, por consiguiente, de objetos buscados, veremos que, en el primer caso, los objetos son presentados en forma de *lexemas* (agua, fuego) y, en el segundo caso, en forma de *combinaciones de semas* (crudo, cocido, podrido, fresco, etc.). Se puede decir que el análisis del contenido que ha alcanzado el nivel sémico es más profundo que el que se sitúa a nivel de los signos: es, pues, el nivel de análisis sémico el que debe ser retenido como fundamental.
2. La economía general del modelo narrativo prevé, en el desarrollo del relato, la sucesión de tres tipos de pruebas:

prueba calificadora	prueba principal	prueba glorificadora
«nido de las almas»	«nido de los guacamayos»	«venganza»

Parece evidente que es la prueba principal la encargada de tratar el contenido tópico del mito: su isotopía tiene, pues, grandes posibilidades de hacer manifiesto el contenido a nivel fundamental.
Pero, en definitiva, es la convergencia de ambos órdenes de consideraciones, lo que constituye el elemento decisivo de la elección estratégica. Vamos, por consiguiente, a comenzar la explicación y la integración del código a partir de ese lugar privilegiado que es la secuencia que corresponde a la prueba principal.

IV. 2. *El objeto buscado.*

Sin preocuparnos más de la unidad contractual que introduce la prueba principal del relato, no tenemos que analizar sino la secuencia misma, dividida en dos segmentos gracias a la

disyunción espacial y que se articulan cada uno en forma de pruebas que notifican el fracaso o el éxito de un cierto modo de alimentación:

Alimentación

animal (arriba)		vegetal (abajo)	
fracaso	éxito	fracaso	éxito

Si se admite la hipótesis según la cual las cuatro pruebas así distribuidas sólo son manifestaciones narrativas de las transformaciones estructurales, se dirá que los dos fracasos deben ser considerados como *denegaciones*, y los dos éxitos, como *afirmaciones* de ciertos modos alimentarios.
1. El régimen alimenticio rechazado en primer lugar, es el consumo de alimento *crudo animal*; se lo niega porque es *caníbal*: el código, pero también el contexto discursivo, nos informan que el héroe, transformado en «amo del agua» gracias a la prueba calificadora, es en realidad un lagarto, miniaturización terrestre del cocodrilo, y, en efecto, es en forma de lagarto que se presenta a su regreso ante la abuela. Se puede decir que *el canibalismo es la manifestación narrativa de la conjunción de las identidades* y que la muerte y la putrefacción que de ella resulta es, de hecho, la muerte, la desaparición del sentido.
2. El régimen alimenticio, afirmado a continuación, es el consumo de alimento *cocido animal*. El héroe muerto se transforma en alimento que se define como lo *crudo animal podrido*. Los buitres comedores de cadáveres, al consumir solamente la parte «cruda y podrida» del héroe (los lagartos restantes y las nalgas «podridas»), proceden así a la disyunción *podrido* vs. *fresco* y a la denegación de lo crudo podrido. Esta operación, que podría parecer caníbal a primera vista, no lo es en realidad, pues los buitres son, en el mundo invertido anterior, los amos del fuego. Sin entrar en los detalles del contexto que el lector de Lévi-Strauss ya conoce y, en particular, sin insistir demasiado en su rol de hechiceros, capaces de operar la purificación por el fuego y la resurrección de los muertos, se puede decir que su victoria es la victoria de los consumidores de alimento cocido y, por consiguiente, la afirmación del consumo de lo *cocido animal podrido*. La transformación que corresponde a esta prueba es la sustitución del término *crudo* por el término *cocido* dentro de la categoría sémica *crudo* vs. *cocido*.

3. No es inútil señalar, en esta ocasión, el fenómeno estilístico frecuente de connotación redundante. Así, la disyunción *arriba* vs. *abajo* que corresponde al episodio en que el héroe es depositado al pie de la montaña, se encuentra en otros relatos de los Bororó. Estos eran antes guacamayos que, cuando su secreto fue descubierto, se arrojaron a la hoguera ardiente, transformándose así, con disyunción, en pájaros (arriba) y en plantas (abajo) encontradas entre las cenizas. Por otra parte, los sacerdotes Bororó ayudan en la búsqueda de alimentos: «como guacamayos, ellos recogen frutas»: el héroe-guacamayo, al despertar abajo, vuelve a encontrar la parte vegetal complementaria de su naturaleza.
4. El régimen alimenticio que es rechazado la segunda vez, es el consumo de alimento *crudo vegetal*. Más precisamente, no es el objeto a consumir (los frutos silvestres) lo que se cuestiona, sino al consumidor en su calidad de objeto de consumo (para los buitres). El héroe, como sabemos, carece de nalgas, rechazadas en tanto crudo y podrido. El paradigma de sustitución es así abierto a nivel del cuerpo del héroe: estando ya ausente la parte *podrida*, no es aún reemplazada por la parte *fresca*.
5. La transformación del consumidor cuya parte animal, cruda y podrida, es reemplazada por medio de un elemento ayudante (que se identifica con esta parte nueva de su naturaleza) vegetal, crudo y fresco, y la posibilidad de alimentarse así recuperada, constituyen pues la afirmación del consumo de lo *crudo vegetal fresco*.
En conclusión, se puede decir que: a) la disyunción *arriba* vs. *abajo* opera la distinción entre dos ejes de consumo: *animal* vs. *vegetal*; b) que la primera serie de pruebas consiste en la transformación de lo *crudo en cocido;* y c) que la segunda serie de pruebas abarca la transformación de lo *podrido en fresco*.

IV. 3. *La construcción del código.*

Haciendo un alto, podemos ahora tratar de organizar lo adquirido, a fin de ver si permite la construcción de un código que dé cuenta del conjunto de la manifestación tópica del mito.
1. Observaremos, en primer lugar, que la secuencia estudiada plantea el problema de la alimentación en forma de *relación* entre el consumidor y el objeto consumido y que las categorías que hemos postulado para articular el contenido de diversos objetos de consumo (crudo vs. cocido; fresco vs. podrido) sólo han podido ser establecidas afirmando o negando la posibilidad de tal o cual relación. Si esto es así, el agua y el fuego aparecen,

referidos al objeto de consumo, en la misma *relación* que se da entre el productor y el objeto producido; es el fuego, en efecto, el que transforma lo crudo en cocido y es el agua la que, a partir de lo fresco, produce lo podrido. El objeto de consumo se sitúa así entre:

$$\frac{\text{Fuente}}{\text{(productor)}} \rightarrow \textit{Objeto} \rightarrow \frac{\text{Destinatario}}{\text{(consumidor)}}$$

En consecuencia, se puede decir que la manifestación narrativa en su conjunto se sitúa ya a nivel de los contenidos que articulan los objetos de consumo, ya a nivel de las articulaciones de las fuentes o de los destinatarios. En este sentido, la definición de la isotopía general del discurso que hemos propuesto en otro lugar y según la cual ésta no es la iteración de una sola categoría semántica, sino de un haz de categorías organizado, parece aplicable al relato mítico: el objeto de consumo que es el tema del discurso, está *estilísticamente* presente, tanto con su contenido propio, cuanto en forma de contenidos distanciados, mediante relaciones que se pueden definir categóricamente. Establecer la lectura única consistirá, pues, en reducir esos distanciamientos estilísticos.

2. Considerando de más cerca las dos funciones de purificación por el fuego y de putrefacción por el agua, vemos que una puede ser designada como *vital* y la otra como *mortal* y que la distancia que separa lo cocido de lo podrido es la de la oposición entre la vida y la muerte. Así parece posible una nueva connotación, más general, de las categorías alimentarias debida a su carácter vital y benéfico o mortal y maléfico. En efecto,

si *cocido* ≃ V, entonces *crudo* ≃ no V, y
si *podrido* ≃ M, entonces *fresco* ≃ no M.

Por otra parte, la nueva categoría connotativa permite, gracias a la puesta entre paréntesis de la distancia estilística entre el productor y el objeto producido, una distribución paralela de los términos sémicos que abarcan los lexemas fuego y agua. El siguiente cuadro resumirá brevemente los resultados de esta reducción que lleva a la construcción de un código bivalente pero isomorfo. Éste sólo podrá ser considerado como correctamente establecido en la medida en que permita dar cuenta del conjunto de los contenidos tópicos manifestados.

	Vida	*Muerte*	
V	Cocido Fuego vital	Crudo Fuego mortal	no V
no M	Fresco Agua vital	Podrido Agua mortal	M

IV. 4. *La transformación dialéctica.*

En el marco está establecido, el conjunto de las transformaciones contenidas en la secuencia estudiada son susceptibles de ser subsumidas bajo la forma de un *algoritmo dialéctico*. En efecto, las pruebas que siguen consisten:

1) en negar el término *crudo* (no V)
2) en afirmar el término *cocido* (V)
1) en afirmar el término *fresco* (no M)
2) negando el término *podrido* (M)

La aserción dialéctica, que ofrece la síntesis, consistirá entonces en postular la existencia de una relación necesaria entre *lo cocido* y *lo fresco* (V + no M), términos pertenecientes a categorías de contenido originalmente distintas, al afirmar que su conjunción constituye la vida, es decir, la cultura alimentaria o, transponiendo esto al código paralelo, que la conjunción del fuego del hogar y de la lluvia bienhechora constituye las condiciones «naturales» de esta cultura.

Este análisis evidencia al mismo tiempo las manifestaciones lexemáticas de los actores que asumen a la vez las funciones del productor y del consumidor: así el buitre que come cadáveres, en tanto consumidor de lo crudo podrido, es el pájaro de la muerte y una vez situado en un primer plano mítico, se incorpora las funciones del productor del fuego y se transforma en el pájaro de la vida, que opera resurrecciones. Del mismo modo, el jaguar que toma el alimento crudo y la tortuga que lo come podrido constituyen, con inversión, la pareja cultural perfecta. No es sorprendente, en consecuencia, que nuestro héroe lleve el nombre del consumidor transformado en el de fuente: Geriguiguiatugo, es decir, jaguar-tortuga. (La interpretación de jaguar = fuego y de tortuga = leños para hacer fuego, constituye una connotación paralela, categorizable sin referencia a su *status* de consumidor.)

IV. 5. *La liquidación de la carencia.*

1. Hemos visto que el comportamiento engañador de la fuente-padre ha tenido como consecuencia desdoblar tanto el retorno del héroe como la liquidación de la carencia presentándolos en formas negativa y positiva:

$$\frac{\text{Retorno negativo}}{\text{Don negativo}} \simeq \frac{\text{Retorno positivo}}{\text{Don positivo}}$$

De ello resulta que el primer don del héroe es el don de la muerte y no de la vida: sólo por intermedio de la nueva fuente-abuela renovará su don, esta vez positivo.
Observaremos que el algoritmo dialéctico del don se encuentra doblemente invertido respecto al de la búsqueda: 1º en tanto don, está *invertido sintagmáticamente* y la afirmación precede aquí a la denegación, y así sucesivamente; 2º en tanto don negativo, está invertido en sus términos: afirma las propiedades de muerte y no de vida. Consiste, pues, en

1) la afirmación de M (podrido ≃ agua mortal),
2) provoca la denegación de no M (fresco ≃ agua vital);
1) la denegación de V (cocido ≃ fuego vital),
2) implica la afirmación de no V (crudo ≃ fuego mortal).

El don negativo establece, por consiguiente, la relación necesaria entre ambos contenidos afirmados, es decir, entre M + no V, lo cual es la definición misma de la muerte y, por ello mismo, de la anticultura.
2. En consecuencia, es posible suponer que el don positivo tendrá la misma estructura sintagmática aunque operando sobre contenidos diferentes, afirmando la vida y no la muerte. La distribución del fuego, cumplida por la abuela, puede transcribirse como constituyendo la primera parte del algoritmo:

1) la afirmación de V (cocido ≃ fuego vital),
2) que implica la denegación de no V (crudo ≃ fuego mortal).

El episodio de la caza engañadora no puede ser lógicamente sino la manifestación de la segunda parte del algoritmo, es decir:

1) la afirmación de no M (fresco ≃ agua vital),
2) que comporta la denegación de M (podrido ≃ agua mortal).

Semejante interpretación, aunque muy posible, no se impone

sin embargo como una evidencia. En apariencia al menos, todo sucede como si la operación cacería hubiera sido montada para enfrentar lo *crudo* vs. lo *fresco* y no lo *podrido* vs. lo *fresco*. En efecto, el padre, al haber rehusado glorificar al héroe, no participa necesariamente de los beneficios del fuego, permanece «crudo». De modo redundante, su caracter de crudo se ve confirmado por la disyunción de los hombres respecto de los fuegos de la aldea, donde se encuentran en situación de cazadores de lo crudo.
Si la descripción ofrece, en este punto, alguna dificultad, es porque el código que hemos construido está todavía incompleto: sólo hemos establecido el isomorfismo entre las categorías alimentarias que articulan el objeto de consumo, y las categorías «naturales» que diferencian a los productores, dejando de lado la articulación que permite describir, en forma isomórfica, a los consumidores; éstos presentan, por referencia al objeto, un distanciamiento estilístico comparable al de los productores. Nos vemos, pues, obligados a abandonar provisoriamente el análisis comenzado para tratar de completar primero nuestros conocimientos del código acerca de este punto específico.

IV. 6. *La cultura sexual.*

1. Introduciendo la categoría *vida* vs. *muerte,* hemos podido constituir un modelo cultural que, al mismo tiempo que articula el código del mito según dos dimensiones diferentes, posee no obstante un caracter más general que la cultura alimentaria que organiza.
Si esto es así, podemos tratar de aplicar este modelo en el plano de la cultura sexual, tratando de establecer las equivalencias entre los valores culinarios y sexuales, que sólo serán reconocidos como isomórficos si pueden admitir una distribución formalmente idéntica. Hay que precisar inmediatamente que se trata aquí de la cultura sexual, es decir, del conjunto de representaciones relativas a las relaciones sexuales, que es de naturaleza metalingüística y axiológica, y no de la estructura del parentesco que le es lógicamente anterior. El siguiente cuadro pondrá en evidencia el isomorfismo propuesto:

V	cocido esposo	crudo hijo varón	no V
no M	fresco madre (abuela)	podrido esposa	M

Una distribución tal se presenta, sin ninguna duda, como una simplificación grosera: en principio, debería bastar para justificar el isomorfismo entre las dos dimensiones culturales del universo mitológico y para hacer posible el pasaje de la codificación de un sistema al otro. Tal como es, el cuadro da cuenta de un cierto número de hechos: a) la mujer bororó es un fruto podrido; b) en tanto madre es proveedora de alimentos y aunque siga siendo de naturaleza vegetal constituye el término complejo M + no M (mientras que la abuela, al no ser ya esposa, corresponde al término único no M); c) el comportamiento sexual dentro del matrimonio es vital: es una cocción que, por la conjunción con lo podrido, provoca la fermentación y la vida; d) el macho soltero y, sobre todo, el niño no iniciado, deben ser arrojados del lado de lo crudo y del fuego mortal.

2. La violación, gracias a este código bivalente (o trivalente), puede ser interpretada como una prueba que manifiesta una serie de transformaciones que se pueden reunir en un solo algoritmo dialéctico:

1) la denegación de lo cocido (V) (el hijo sustituye al esposo),

2) provoca la afirmación de lo crudo (no V) y

1) la afirmación de lo podrido (M),

2) comporta la denegación de lo fresco (no M) (la mujer es negada en su calidad de madre).

El acto sexual extraconyugal sería, pues, la expresión de la conjunción de lo crudo con lo podrido y se identificaría con la aserción dialéctica que instaura la muerte: no sólo el hijo afirma así su naturaleza anticultural, sino que lo mismo sucede con el padre cuya calidad de «cocinero» es denegada y que al unirse de ahora en adelante con su mujer (y, sobre todo, su nueva esposa, que aparece como a propósito) sólo podrá reproducir la aserción; no V + M. Luego de la violación, ambos protagonistas varones se encuentran pues definidos de la misma manera, pero mientras el hijo, pasando —aunque en otra dimensión cultural— por una serie de pruebas heroicas, se transformará hasta llegar a ser lo contrario de lo que era al comienzo, el padre seguirá siempre con su naturaleza cruda y podrida.

3. Esta extrapolación, en la medida en que es correcta, permite un cierto número de comprobaciones relativas tanto al *status* de la narración como a los procedimientos de descripción: 1) vemos que la construcción del código presupone el establecimiento de un modelo cultural de suficiente generalidad como para poder integrar las codificaciones isomórficas no sólo de los contenidos tópicos, sino también de los contenidos correlacionados; 2) vemos que el encadenamiento sintagmático que hemos interpretado como una relación de causa a efecto (el contrato punitorio) corresponde al pasaje de una dimensión cultural a otra (cultura sexual a cultura alimentaria).

4. El establecimiento de equivalencias entre diferentes códigos nos permite, por otra parte, comprender mejor ciertos procedimientos estilísticos de la narración. Así, los dos elementos constitutivos de la naturaleza de los protagonistas —y que, a nivel del código sexual, corresponden a la naturaleza macho y a la naturaleza hembra— se encuentran entre sí en una relación que se puede generalizar en la forma de la categoría *agente* vs. *paciente*. Esto permite interpretar las inversiones de los roles que podemos observar en los episodios de cacería:

a) en tanto *crudos*, los actores son *cazadores* (caza de los lagartos, caza del ciervo);

b) en tanto *podridos*, ellos son *cazados* (por los buitres, por el ciervo).

Podemos volver ahora al análisis que dejamos en suspenso y releer el episodio de la cacería final: si el padre, en tanto cazador, afirma fuertemente su naturaleza de *crudo*, la información traída por el ayudante-engañador *mea* al lugar en que él se encuentra al acecho, lo transforma en ser cazado, es decir, en *podrido*. La victoria del ciervo, armado de falsa cornamenta (= madera fresca) da cuenta, por consiguiente, de la transformación que se inscribe como la denegación de lo podrido, correlativa a la afirmación de lo fresco.

IV. 7. *Calificación y descalificación.*

Nos queda por examinar la última secuencia que consagra la disyunción del padre-traidor (no V + M) de la comunidad. Ya hemos observado que el *status* del padre es, a esta altura del relato, simétrico al del hijo luego de la violación: a) desde el punto de vista del contenido, ambos se definen como agentes de la muerte, como a la vez crudos y podridos; b) desde el punto de vista de la estructura sintagmática del relato, son objetos de Venganza, es decir, que están obligados a ejecutar un contrato-castigo. De ello resulta que las secuencias «expedición al nido de las almas» e «inmersión en el lago», consecutivas a ambas disyunciones, deben ser, en principio, comparables. Entonces es posible intentar yuxtaponerlas e inter-

pretarlas simultáneamente, poniendo en evidencia las entidades y las diferencias.*

Expedición al nido de las almas	*Secuencia final*
Disyunción luego de una victoria —de la sociedad anticultural	Disyunción luego de una derrota —de la sociedad cultural
Conjunción con los espíritus acuáticos— frente a una posición disyuntiva (combate)	Conjunción con los espíritus acuáticos —con miras a una posición conjuntiva (integración)
Calificación del héroe	*Descalificación del héroe*
Procedimiento analítico: articulación en elementos constitutivos por agregación (en forma de ayudantes)	Procedimiento analítico: articulación en elementos constitutivos por disyunción (desarticulación)
1. *Pájaro mosca*	1. *Huesos*
Disyunción máxima por referencia a los espíritus acuáticos (arriba) (anti-agua = fuego = vida absoluta)	Conjunción máxima por referencia a los espíritus acuáticos (abajo) (huesos = espíritus acuáticos = muerte absoluta)
2. *Paloma*	2. *Pulmones* — Plantas acuáticas
Disyunción en relación con lo podrido (paloma = destructora del agua mortal)	Conjunción con lo podrido (el lago-pantano es la manifestación de lo podrido)
3. *Saltamontes herido*	3. *Piraña*
Disyunción en relación a lo crudo: a) afirmación de lo crudo: saltamontes = destructora de los jardines = sequía = fuego mortal	Conjunción con lo crudo: a) afirmación de lo crudo: piraña = podrido = fuego mortal
b) posibilidad de afirmación de lo fresco: la herida, causada por los espíritus acuáticos, es la negación de lo crudo absoluto.	b) conjunción de identidades: la parte crudo del héroe es absorbida y no reemplazada (cf. canibalismo de los buitres)
Consecuencias	*Consecuencias*
Adquisición complementaria, por parte del héroe, de cualidades opuestas a su naturaleza: posibilidad de la cultura humana.	Identificación de las cualidades del héroe con las de la naturaleza: posibilidad de la anticultura no humana.

* Desde el punto de vista de las técnicas de descripción, nosotros tratamos así de valorizar el procedimiento de la *comparación interna* del relato: ya lo hemos practicado, analizando sucesivamente los dos aspectos de la liquidación de la carencia, en tanto búsqueda y en tanto don.

Comentario.

El procedimiento, que consistió en utilizar el cuadro comparativo para explotar los datos contextuales a nivel de los lexemas, ha permitido descubrir la articulación general de las dos secuencias:
a) Hemos visto que la disyunción del héroe en relación con la sociedad de los hombres tiene como consecuencia su conjunción con la sociedad de los espíritus. De aquí resulta la confrontación de la naturaleza del héroe con las cualidades correspondientes de la sobrenaturaleza.
b) Los dos héroes, idénticos en cuanto a su naturaleza, tendrán, no obstante, un comportamiento diferente. Esta diferencia sólo puede provenir de su status sintagmático en tanto actantes-sujetos, que se encuentra polarizado de la siguiente manera:

Sujeto-héroe	*Sujeto-héroe*
Cargado de una potencialidad *de vida*	Cargado de una potencialidad *de muerte*
Héroe victorioso	Héroe derrotado
A la conquista de una cultura	A la conquista de una anti-cultura
Provoca pruebas	Sufre pruebas
Adquiere cualidades	Pierde cualidades
Que arranca a los espíritus	Que trasmite a los espíritus

c) Un tal análisis se mantiene no obstante a nivel lexemático y es, por este motivo, insuficiente. La descripción trata de alcanzar el nivel de articulación sémica de los contenidos y de dar cuenta de las transformaciones subyacentes a las secuencias narrativas. Los interrogantes que se abren entonces son los siguientes: ¿a quién corresponde, a nivel de las transformaciones estructurales la calificación del héroe? ¿qué transformaciones comporta por su parte la descalificación del héroe?

IV. 8. *La calificación del héroe.*

Según las previsiones proporcionadas por el modelo narrativo, la secuencia que se intercala entre la partida del héroe y el enfrentamiento de la prueba principal está destinada a *calificar* al héroe, es decir, a conferirle cualidades de las que carecería y que lo harán capaz de superar la prueba. Sin embargo, si consideramos la composición sémica del contenido de nuestro héroe antes y después de la calificación, no encontraremos

en ella diferencia notable: el héroe es, tanto en un caso como en otro, *crudo* + *podrido*.

¿En qué consiste, pues, en este caso la calificación? Pareciera claro que no puede sino residir en la adquisición de cualidades virtuales que, aunque siendo contradictorias y complementarias respecto de su naturaleza, le confieren sin embargo al héroe el poder de afirmar y de negar y lo transforman en *meta-sujeto de las transformaciones dialécticas* (cosa que indican, por lo demás imperfectamente, designaciones tales como «amo del fuego o «amo del agua»). El héroe cualificado comportaría, pues, en su naturaleza tanto su contenido propio como los términos contradictorios susceptibles de negarlo. Sólo luego de su calificación llegaría a ser realmente *mediador* cuyo contenido categórico sería *complejo*, ya que subsumiría al mismo tiempo los términos *s* y *no s* de cada categoría. El caracter hipotético de nuestras formulaciones proviene, sospechamos, de la ausencia casi total de conocimientos relativos a la articulación del modelo narrativo en este punto, y nuestros esfuerzos tienden más a detectar las propiedades estructurales del modelo que a interpretar correctamente la secuencia.

1. El héroe que está *podrido* (M) en el momento en que enfrenta la primera prueba calificatoria, no puede a título de tal oponerse a los espíritus acuáticos, los cuales también comportan la determinación M. El enfrentamiento sólo es posible gracias al ayudante *pájaro mosca* que, a causa de su disyunción máxima respecto del agua (pero también porque es no-bebedor y muy a menudo «amo del fuego») representa el término diametralmente opuesto a M, es decir, el término V. Porque a su naturaleza se le agrega la propiedad V, que define al ayudante colibrí; el hére se transforma en término complejo M + V, es decir, en un ser ambiguo, mediador entre la vida y la muerte. Es esta naturaleza compleja la que le permite inmediatamente presentarse como *paloma*, es decir, a la vez consumidor y negador de lo podrido. Esto nos permite decir que el héroe es, en este estadio,

Estáticamente	Dinámicamente
M + V	$\overline{M}$

donde el signo de la negación indica el poder que posee la vida de negar la muerte. Traducido en términos cotidianos, esto quiere decir que el héroe se ha transformado en el amo eventual del agua maléfica.

2. El héroe, que es al mismo tiempo *crudo* (no V), se identifica a su vez con el *saltamontes,* destructor de los jardines, los

que no son posibles sino gracias al agua benéfica. Es a título de tal que es *herido* por los espíritus acuáticos, es decir, inhabilitado para destruir completamente los efectos del agua benéfica. En tanto *saltamontes herido,* el héroe ve el término crudo de su naturaleza transformarse en términos complejo *no V* + *no M,* lo que significa que es, en el segundo aspecto de su naturaleza:

Estáticamente	Dinámicamente
no V + no M	$\overline{\text{no V}}$

donde la negación indica el poder del agua vital de negar el carácter absoluto del fuego mortal.

3. Al no estar establecido el protocolo de la transcripción de los contenidos que comportan categorías complejas y de sus transformaciones, diremos ingenuamente que el héroe cualificado se presente ya como

$$(M + V) + (\text{no } V + \text{no } M)$$

ya como negador de los contenidos «mortales»

$$\overline{M} + \overline{\text{no } V} = (\overline{N + \text{no } V})$$

esta última transcripción visualiza mejor la permanencia de la naturaleza «mortal» del héroe, a la que viene a sobreagregarse una segunda naturaleza que lo instituye como meta-sujeto.

IV. 9. *La cultura «natural»*

La descalificación del padre, héroe de la aventura acuática, es debida esencialmente, como vimos, a su falta de combatividad, a su *status* de héroe derrotado que corre a la muerte. El episodio que se desarrolla bajo el agua corresponde, como es sabido, al doble entierro (de la carne y de los huesos) practicado por los Bororó. En lugar de adquirir nuevas propiedades que lo calificarían, el héroe se desarticula y conjuga cada uno de los términos que definen su naturaleza con el término correspondiente del mundo de los espíritus. A la *conjunción de los términos contradictorios* que caracteriza a la cualificación, corresponde aquí la *conjunción de los términos idénticos,* es decir, la neutralización del sentido. La simetría es, una vez más, mantenida: el término *neutro* de la estructura elemental de la significación es, en efecto, simétrico al término *complejo*.

Una vez explotadas así las posibilidades ofrecidas por el método de comparación, podemos interrogarnos ahora acerca de la significación de la secuencia en tanto ella se presenta como *contenido correlacionado* con la parte tópica positiva del mito. Ambos contenidos, tópico y no tópico, se considera que expresan la instauración de un cierto orden, situado en dos dimensiones diferentes del universo mitológico. Nos quedan, pues, por responder dos interrogantes: ¿cuál es el orden así instaurado, correlativo a la institución de la cultura alimentaria? ¿Cuál es la dimensión en que se halla situado este orden?

1. El encuentro del héroe con las pirañas constituye a la vez un análisis y una dislocación de su naturaleza: constituye, en primer lugar, la disyunción absoluta de los dos elementos constitutivos de esta naturaleza: lo *crudo* es aceptado y conjugado con la naturaleza cruda de las pirañas; lo *podrido* es hechazado y va a conjugarse con otros elementos. Vemos que esta disyunción no es sino el estallido del *concepto sintético* (no V + M) que define toda anticultura; si la cultura ha sido constituida como una síntesis, la anticultura en cambio se encuentra desorganizada:

Cultura Anticultura
(V + no M) vs. (no V *vs.* M)

Comenzamos así a entrever que la institución de un orden anticultural sólo puede ser la disyunción máxima de los términos cuya aproximación amenazaría a la cultura.

2. Es dentro de este marco que conviene interpretar la serie de acontecimientos. Lo podrido, separado de lo crudo, se manifiesta en dos formas (huesos vs. pulmones): por una parte, en un movimiento descensional alcanzará la morada de las almas y se integrará allí a una sobrevida mortal; por otra parte, en un movimiento ascensional, lo podrido «sobrenada», es decir, se separa del agua para aparecer, en una primera metamorfosis, en forma *vegetal,* como una planta acuática.
Ahora bien, parece que los Bororó saben muy felizmente que la ascensión vertical de lo podrido no se detiene allí y que es en forma de un *Ramo de Flores* —por la vía metafórica que es justamente la afirmación y la conjunción de identidades— que se fija en el cielo y constituye la constelación de las Pléyades. La disyunción de lo crudo y de lo podrido se ve así consolidada mediante una inversión disyuntiva espacial: el fuego maléfico, de origen celeste, es mantenido en el agua y encarnado en las pirañas; el agua maléfica, de origen más bien subterráneo, es proyectada al cielo en forma de constelación de estrellas.

3. La reorganización de la naturaleza (el término exacto para designarla sería la cultura natural, ya que constituye en efecto la nueva dimensión mitológica que tratamos de consolidar) no se detiene aquí. Se podría sugerir que lo fresco, definido antes en términos de cultura culinaria, sufre la misma transformación y es proyectado al cielo en forma de *Tortuga* terrestre, «señora de lo fresco», en su calidad de consumidora de podrido, y se fija allí en forma de la constelación del Cuervo. El agua, tanto mortal como vital, se encuentra así reunida en el cielo. Se pueden agregar dos precisiones para explicar la nueva disposición: a) la relación entre la Tortuga (no M) y el Ramo de Flores (M) es, no lo olvidemos, la de obligaciones contractuales establecidas entre la fuente (hijo) y el destinatario (padre) encargado de una misión de rescate, y la naturaleza malhechora es subordinada a la naturaleza bienhechora; b) el héroe sólo ha podido abandonar la tierra porque ha dejado en ella a su hermano menor, que aparece, por el procedimiento de la duplicación, en el momento mismo del retorno del héroe: el mea cumplirá pues, en la tierra, las funciones del protector del fuego de los hogares; c), mientras permanece unido, por lazos de sangre, al agua bienhechora (no M). Queda, finalmente, la última disyunción, completada por una inversión espacial, la del fuego maléfico y benéfico; el primero, dominado, porque está fijado en el agua (pirañas), y el segundo, presente en la tierra, pues su conjunción con el agua sería nefasta.

4. De ello resulta que la instauración de la cultura natural consiste en la inversión topológica del orden de la naturaleza. Utilizando dos categorías, una de las cuales es topológica (arriba vs. abajo) y la otra biológica (vida vs. muerte), la «civilización» de la naturaleza consiste en el encuadre de los valores naturales en dos códigos a la vez y que sólo son isomorfos mediante la inversión de los signos:

Conjunción-Disyunción ←→

Disyunción ↕					Disyunción-Conjunción ↕
	Cielo	M Pléyades	no M Tortuga	Cielo	
	Agua	no V Pirañas	V Mea	Tierra	

←→ Disyunción

La disyunción topológica fundamental consiste en separar los valores mortales (M y no M) remitidos al cielo, de los valores

vitales (V y no V) situados acá abajo, planteando así: a) la imposibilidad de la aserción *M + no V* que destruiría la cultura y b) manejando, no obstante, gracias a los lazos de sangre, una posibilidad de conjunción cultural *no M + V*. Una segunda distinción: a) opera la disyunción entre no V, situado en el agua y V, situado en tierra, doblemente separados, pues su conjunción amenazaría a la cultura; b) y opera una conjunción espacial (en el cielo) entre M y no M, porque se encuentra en una relación de subordinación cultural.

En conclusión, se puede decir que la cultura natural, al introducir un nuevo código, consolida el carácter discreto de los valores naturales afirmando la imposibilidad de las conjunciones «contra natura» y la posibilidad de algunas otras relaciones «según la naturaleza». Ella podría ser simbolizada así:

(no M ⟶ M) vs. (no V vs. V) *

V. La estructura del mensaje

Presentamos aquí, en forma de cuadro, los principales resultados obtenidos en la interpretación de este mito bororó:

Contenidos	*Invertidos*		*Directos*	
	correlacionados	tópicos		correlacionados
Resultados de las transformaciones	no V + M	M + no V	V + no M	no M → M no V vs V
Dimensión cultural	sexual	culinaria		natural
Perspectiva estilística	consumidor	objeto de consumo		productor

Escuela Práctica de Altos Estudios,
París.

* Los límites de este estudio no nos permiten insistir: a) ni sobre el carácter *discontinuo* (y singular) de los valores culturales (Tortuga, Mea) oponiéndolo al carácter *continuo* (y plural) de los valores no culturales (Ramo de Flores, Pirañas); b) ni sobre la instauración de un orden diacrónico de las estaciones que resultan de las relaciones de subordinación sintagmática entre no M y M. Lévi-Strauss es suficientemente explícito al respecto.

La lógica de los posibles narrativos

Claude Bremond

El estudio semiológico del relato puede ser dividido en dos sectores: por una parte, el análisis de las técnicas de narración y, por otra parte, la investigación de las leyes que rigen el universo narrado. Estas leyes mismas derivan de dos niveles de organización: a) reflejan las exigencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe respetar so pena de ser ininteligible; b) agregan a estas exigencias válidas para todo relato, las convenciones de su universo particular, característico de una cultura, de una época, de un género literario, del estilo de un narrador y, en última instancia, del relato mismo.

El examen del método seguido por V. Propp para descubrir los caracteres específicos de uno de estos universos particulares, el del cuento ruso, nos ha convencido de la necesidad de trazar, previamente a toda descripción de un género literario definido, el plano de las posibilidades lógicas del relato.[1] Con esta condición, el proyecto de una clasificación de los universos de relato, basada en caracteres estructurales tan precisos como los que sirven a los botánicos o a los naturalistas para definir los objetos de su estudio, deja de ser quimérico. Pero esta ampliación de las perspectivas provoca una flexibilización del método. Recordemos y precisemos las modificaciones que parecen imponerse:

1. La unidad de base, el átomo narrativo, sigue siendo la *función*, aplicada, como en Propp, a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato.

2. Una primera agrupación de tres funciones engendra la *secuencia elemental*. Esta tríada corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso:

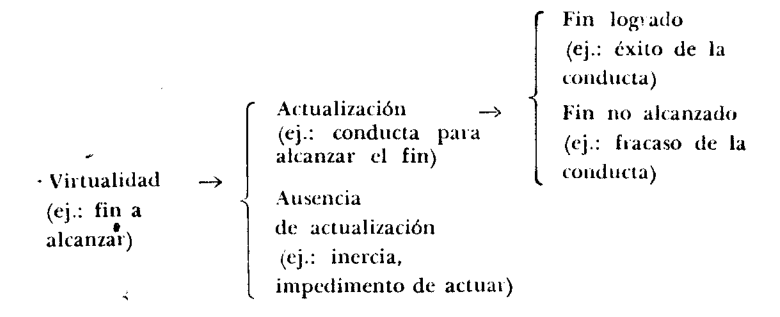
a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever;

b) una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto;

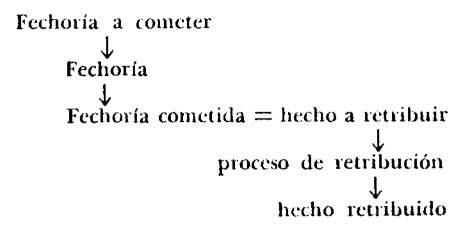
c) una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado.

1. «El mensaje narrativo», en *La semiología*, Bs. As., Editorial Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones, 1970.

3. A diferencia de Propp, ninguna de estas funciones necesita de la que la sigue en la secuencia. Por el contrario, cuando la función que abre la secuencia es introducida, el narrador conserva siempre la libertad de hacerla pasar al acto o de mantenerla en estado de virtualidad: si una conducta es presentada como debiendo ser observada, si un acontecimiento debe ser previsto, la actualización de la conducta o del acontecimiento puede tanto tener lugar como no producirse. Si el narrador elige actualizar esta conducta o este acontecimiento, conserva la libertad de dejar al proceso que llegue hasta su término o detener su curso: la conducta puede alcanzar o no su meta, el acontecimiento seguir o no su curso hasta el término previsto. La red de posibles así abierta por la secuencia elemental responde al siguiente modelo:

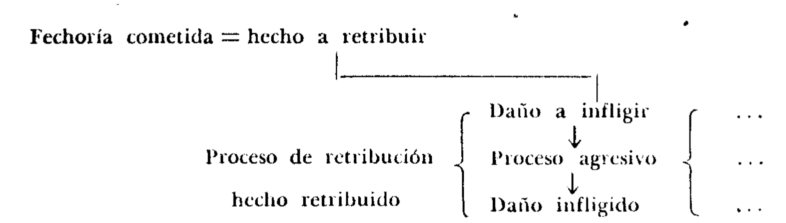


4. Las secuencias elementales se combinan entre sí para engendrar *secuencias complejas*. Estas combinaciones se realizan según configuraciones variables. Citemos las más típicas:
a) el encadenamiento por continuidad, por ejemplo:



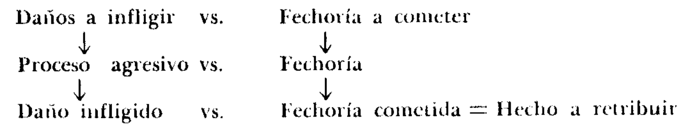
El signo =, que empleamos aquí, significa que el mismo acontecimiento cumple simultáneamente, en la perspectiva de un mismo rol, dos funciones distintas. En nuestro ejemplo, la misma acción reprensible se califica desde la perspectiva de un «retribuidor» como clausura de un proceso (la fechoría) respecto del cual juega un papel pasivo de testigo y como apertura de otro proceso donde jugará un papel activo (el castigo).

b) El enclave, por ejemplo:



Esta disposición aparece cuando un proceso, para alcanzar su fin, debe incluir otro, que le sirve de medio, el cual a su vez puede incluir un tercero, etc. El enclave es el gran resorte de los mecanismos de especificación de las secuencias: aquí, el proceso de retribución se especifica como proceso agresivo (acción punitiva) correspondiente a la función *fechoría cometida*. Habría podido especificarse como proceso servicial (recompensa) si hubiera habido *beneficio cometido*.

c) El «enlace», por ejemplo:

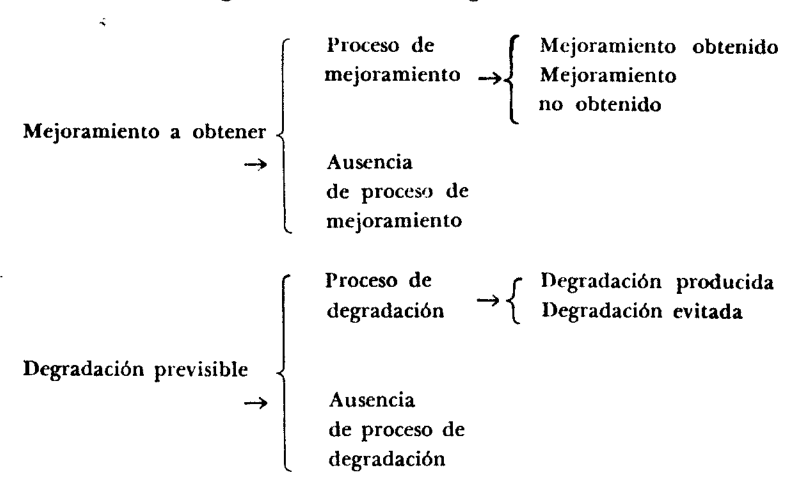


La sigla vs. (versus) que sirve aquí de lazo a ambas secuencias, significa que el mismo acontecimiento, que cumple una función *a* desde la perspectiva de un agente A, cumple una función *b* si se pasa a la perspectiva B. Esta posibilidad de operar una conversión sistemática de los puntos de vista y de formular sus reglas, debe permitirnos delimitar las esferas de acción correspondientes a los diversos roles (o *dramatis personae*). En nuestro ejemplo, la frontera pasa entre la esfera de acción de un agresor y la de un justiciero desde cuya perspectiva la agresión se vuelve fechoría.
Estas son las reglas que someteremos a prueba en las páginas siguientes. Intentamos proceder a una reconstitución lógica de los puntos de partida de la trama narrativa. Sin pretender explorar cada itinerario hasta sus ramificaciones últimas, trataremos de seguir las principales arterias, reconociendo a lo largo de cada recorrido las bifurcaciones en que las ramas principales se escinden engendrando subtipos. Trazaremos así el cuadro de las secuencias-tipos, mucho menos numerosas de lo que podría creerse, entre las que debe necesariamente optar el narrador de una historia. Este cuadro mismo pasará a ser

la base de una clasificación de los roles asumidos por los personajes de los relatos.

El ciclo narrativo

Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, descripción (si los objetos del discurso están asociados por una contigüidad espacial), deducción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc. Donde no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino sólo *cronología*, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Donde, por último, no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos), no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada.
Según favorezcan o contraríen este proyecto, los acontecimientos del relato pueden clasificarse en dos tipos fundamentales, que se desarrollan según las secuencias siguientes:

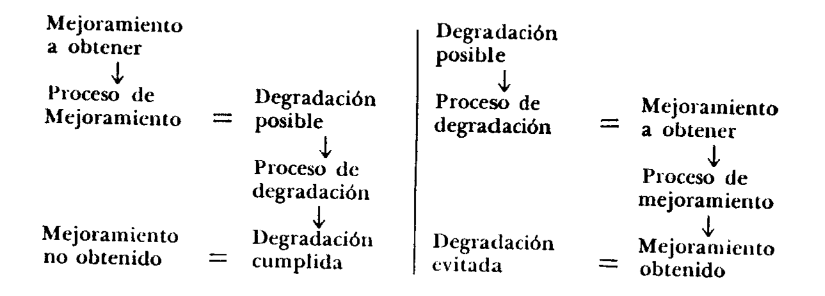


Todas las secuencias elementales que aislaremos a continuación son especificaciones de una u otra de estas dos categorías, que nos proporcionan así un primer principio de clasificación dicotómica. Antes de emprender su exploración, precisemos las

modalidades según las cuales el mejoramiento y la degradación se combinan ambos en el relato:
a) *por sucesión «continua».* Vemos inmediatamente que un relato puede hacer alternar según un ciclo continuo fases de mejoramiento o de degradación:

Degradación producida = Mejoramiento a obtener
↑ ↓
Proceso de degradación Proceso de mejoramiento
↑ ↓
Degradación posible = Mejoramiento obtenido

Es menos evidente que esta alternancia es no sólo posible sino necesaria. Tomemos por ejemplo un comienzo de relato que planteee una deficiencia (que afecte a un individuo o a una colectividad en forma de pobreza, enfermedad, estupidez, falta de heredero varón, flagelo crónico, deseo de saber, amor, etc.). Para que este comienzo de relato se desarrolle, es necesario que este estado evolucione, que suceda algo capaz de modificarlo. ¿En qué sentido? Se puede pensar tanto en un mejoramiento como en una degradación. Por lógica, en estricto sentido, sin embargo, sólo el mejoramiento es posible. No porque el mal no pueda todavía imperar. Existen relatos en los que las desdichas se suceden en cascada, de modo que una degradación llama a la otra. Pero, en este caso, el estado deficiente que marca el fin de la primera degradación no es el verdadero punto de partida de la segunda. Ese momento de detención *—ese aplazamiento—* equivale funcionalmente a una fase de mejoramiento o, al menos, de preservación de lo que aún puede ser salvado. El punto de partida de la nueva fase de degradación no es el estado degradado, que no puede ser sino mejorado, sino el estado aun relativamente satisfactorio, que sólo puede ser degradado. Del mismo modo, dos procesos de mejoramiento sólo pueden sucederse en tanto que el mejoramiento realizado por el primero deje aun algo que desear. Implicando esta carencia, el narrador introduce en su relato el equivalente de una fase de degradación. El estado aun relativamente deficiente que de ello resulta, sirve de punto de partida a la nueva fase de mejoramiento.
b) *por enclave.* Se puede considerar que el fracaso de un proceso de mejoramiento o de degradación en curso resulta de la inserción de un proceso inverso que le impide llegar a su término normal. Se obtienen entonces los esquemas siguientes:



c) *por enlace*. La misma serie de acontecimientos no puede al mismo tiempo y en relación con un mismo agente, caracterizarse como mejoría y como degradación. Esta simultaneidad se vuelve, en cambio, posible si el acontecimiento afecta a la vez a dos agentes animados por intereses opuestos: la degradación de la suerte de uno coincide con el mejoramiento de la suerte del otro. Obtenemos este esquema:

Mejoramiento a obtener ↓	vs.	Degradación posible ↓
Proceso de mejoramiento ↓	vs.	Proceso de degradación ↓
Mejoramiento obtenido	vs.	Degradación realizada

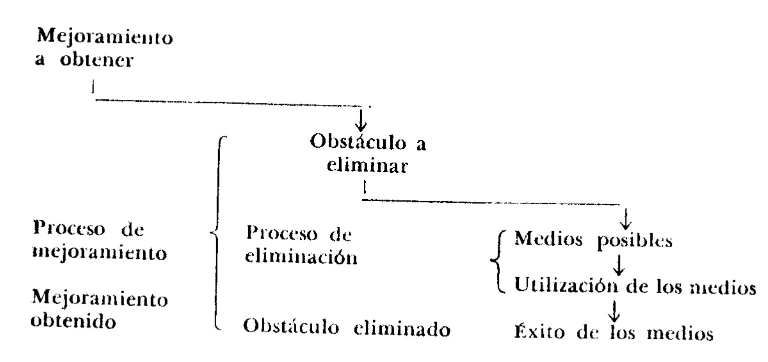
La posibilidad y la obligación de pasar así por conversión de los puntos de vista, de la perspectiva de un agente a la de otro son capitales para la continuación de nuestro estudio. Ellas implican el rechazo, al nivel de análisis en que trabajamos, de las nociones de Héroe, «Villano», etc., concebidas como distintivos distribuidos de una vez para siempre a los personajes. Cada agente es su propio héroe. Sus compañeros se califican desde su perspectiva como aliados, adversarios, etc. Estas calificaciones se invierten cuando se pasa de una perspectiva a la otra. Lejos, pues, de construir la estructura de un relato en función de un punto de vista privilegiado –el del «héroe» o del narrador–, los modelos que elaboramos integran en la unidad de un mismo esquema la pluralidad de perspectivas de los diversos agentes.

Procesos de mejoramiento

El narrador puede limitarse a dar la indicación de un proceso de mejoramiento sin explicitar sus fases. Si dice simplemente, por ejemplo, que los asuntos del héroe se arreglan, que se cura,

se vuelve más razonable, se embellece, se enriquece, estas determinaciones que recaen sobre el contenido de la evolución sin especificar el *cómo*, no pueden servirnos para caracterizar su estructura. En cambio, si nos dice que el héroe reorganiza sus asuntos al cabo de largos esfuerzos, si refiere la cura a la acción de un medicamento o de un médico, el embellecimiento a la compasión de un hada, el enriquecimiento al éxito de una transacción ventajosa, la prudencia a las buenas resoluciones tomadas luego de una falta, podemos apoyarnos sobre las articulaciones internas de estas operaciones para diferenciar diversos tipos de mejoramiento: cuanto más entra el relato en el detalle de las operaciones, más pronunciada es esta diferenciación.

Ubiquémonos, en primer lugar, en la perspectiva del beneficiario del mejoramiento.[2] Su estado deficiente inicial implica la presencia de un *obstáculo* que se opone a la realización de un estado más satisfactorio y que se elimina a medida que el proceso de mejoramiento se desarrolla. Esta eliminación del obstáculo implica a su vez la intervención de factores que operan como *medios* contra el obstáculo y en pro del beneficiario. Si, pues, el narrador elige desarrollar este episodio, su relato seguirá este esquema:



En este estadio, nosotros podemos no tener que ocuparnos más que de una sola *dramatis persona*, el beneficiario del mejoramiento, quien aprovecha pasivamente de un feliz concurso de circunstancias. Ni él ni nadie carga entonces con la responsabilidad de haber reunido y puesto en acción los medios que han derribado el obstáculo. Las cosas «se han encaminado bien» sin que nadie se haya ocupado de ellas.

Esta soledad desaparece cuando el mejoramiento, en lugar de

2. Se sobreentiende que el beneficiario no es necesariamente consciente del proceso iniciado en su favor. Su perspectiva puede mantenerse virtual, como la de la Bella Durmiente del Bosque mientras espera al Príncipe Encantador.

ser imputable al azar, es atribuido a la intervención de un agente, dotado de iniciativa, que la asume a título de *tarea a cumplir*. El proceso de mejoramiento se organiza entonces como conducta, lo que implica que se estructura en una trama de fines-medios que puede ser detallada al infinito. Además, esta transformación introduce dos nuevos roles: por una parte, el agente que asume la tarea en provecho de un beneficiario pasivo, desempeña en relación con este último el papel de un medio, ya no inerte sino dotado de iniciativa y de interés propios: es un *aliado*; por otra parte, el obstáculo afrontado por el agente puede encarnarse en otro agente también dotado de iniciativa e intereses propios: este otro es un *adversario*.
Para estimar las nuevas dimensiones así abiertas, debemos examinar:
– la estructura del cumplimiento de la tarea y sus desarrollos posibles;
– los participantes de la relación de alianza postulada por la intervención de un aliado;
– las modalidades y las consecuencias de la acción emprendida frente a un adversario.

Cumplimiento de la tarea

El narrador puede limitarse a mencionar la ejecución de la tarea. Si elige desarrollar este episodio, se ve conducido a explicitar en primer lugar la naturaleza del obstáculo enfrentado y luego la estructura de los medios empleados –intencional y ya no fortuitamente esta vez– para eliminarlo. Estos medios mismos pueden faltar al agente, ya sea intelectualmente si ignora lo que debe hacer ya sea materialmente si no tiene a su disposición los instrumentos que necesita. La constatación de esta carencia equivale a una fase de degradación que, en este caso, se especifica como *problema a resolver* y que, como antes, puede ser reparada de dos modos: ya sea que las cosas se arreglen por sí mismas (si la solución buscada cae del cielo), ya sea que un agente asuma la tarea de arreglarlas. En este caso, este nuevo agente se comporta como aliado que interviene en favor del primero y éste pasa a ser, a su vez, el beneficiario pasivo de la ayuda que así recibe.

Intervención del aliado.

La intervención del aliado, en forma de un agente que toma a su cargo el proceso de mejoramiento, puede no ser motivada

por el narrador o explicarse por motivos sin relación con el beneficiario (si la ayuda es involuntaria): en este caso no hay, hablando con propiedad, intervención de un aliado: al derivar del entrecruzamiento fortuito de dos historias, el mejoramiento es un hecho de azar.
No sucede lo mismo cuando la intervención es motivada, desde la perspectiva del aliado, por un mérito del beneficiario. La ayuda es entonces un sacrificio consentido dentro del marco de un intercambio de servicios. Este intercambio mismo puede revestir tres formas:
– o la ayuda es recibida por el beneficiario como contrapartida de una ayuda que él mismo da a su aliado en un intercambio de servicios simultáneo: ambos son entonces solidarios en el cumplimiento de una tarea de interés común;
– o la ayuda es proporcionada como reconocimiento de un servicio anterior: el aliado se comporta entonces como *deudor* del beneficiario;
– o la ayuda es procurada en espera de una compensación futura: el aliado se comporta entonces como *acreedor* del beneficiario.
La posición cronológica de los servicios intercambiados determina así tres tipos de aliado y tres estructuras de relato. Si se trata de dos asociados solidariamente interesados en el cumplimiento de una misma tarea, las perspectivas del beneficiario y del aliado se acercan hasta coincidir: cada uno es beneficiario de sus propios esfuerzos unidos a los de su aliado. En el fondo, no hay más que un solo personaje desdoblado en dos roles: cuando un héroe desdichado se decide a mejorar su suerte «ayudándose a sí mismo» se escinde en dos *dramatis personae* y se vuelve su propio aliado. El cumplimiento de la tarea representa una degradación voluntaria, un sacrificio (como lo prueban expresiones como éstas: afanarse por, esforzarse en, etc.) destinados a pagar el precio de un mejoramiento. Pero ya se trate de un solo personaje que se desdobla o de dos personajes solidarios, la configuración de los roles es idéntica: el mejoramiento se obtiene gracias al sacrificio de un aliado cuyos intereses son solidarios con los del beneficiario.
En lugar de coincidir, las perspectivas se oponen cuando el beneficiario y su aliado forman una pareja acreedor/deudor. El desarrollo de sus roles puede entonces formalizarse así: sean A y B teniendo que obtener cada uno un mejoramiento distinto del del otro. Si A recibe ayuda de B para realizar el mejoramiento *a*, A pasa a ser deudor de B y deberá a su vez ayudar a B a lograr el mejoramiento *b*. El relato seguirá el siguiente esquema:

Perspectiva de A beneficiario de la ayuda		Perspectiva de B aliado obligante		Perspectiva de A aliado obligado		Perspectiva de B beneficiario de la ayuda
Ayuda a recibir ↓	vs.	servicio posible ↓				
Recepción de ayuda ↓	vs.	acción servicial ↓				
Ayuda recibida	vs.	servicio cumplido	vs.	deuda a pagar ↓	vs.	ayuda a recibir ↓
				pago de la deuda ↓	vs.	recepción de ayuda ↓
				deuda pagada	vs.	ayuda recibida

Los tres tipos de aliados que acabamos de distinguir —el socio solidario, el acreedor, el deudor— intervienen en función de un pacto que regula el intercambio de servicios y garantiza la contrapartida de los servicios prestados. A veces este pacto permanece implícito (se sobreentiende que todo esfuerzo merece un salario, que un hijo debe obedecer a su padre que le dio la vida, el esclavo a su amo que se la conservó, etc.); a veces resulta de una negación particular explicitada en el relato con mayor o menor detalle. Así como la utilización de los medios podía ser precedida por su búsqueda, en el caso en que su carencia obstaculizaba el cumplimiento de la tarea, así también la ayuda debe ser negociada, en el caso en que el aliado no aporta espontáneamente su concurso. En el marco de esta tarea previa, la abstención del futuro aliado lo transforma en un adversario que hay que convencer. La negociación, que veremos inmediatamente, constituye la forma pacífica de la eliminación del adversario.

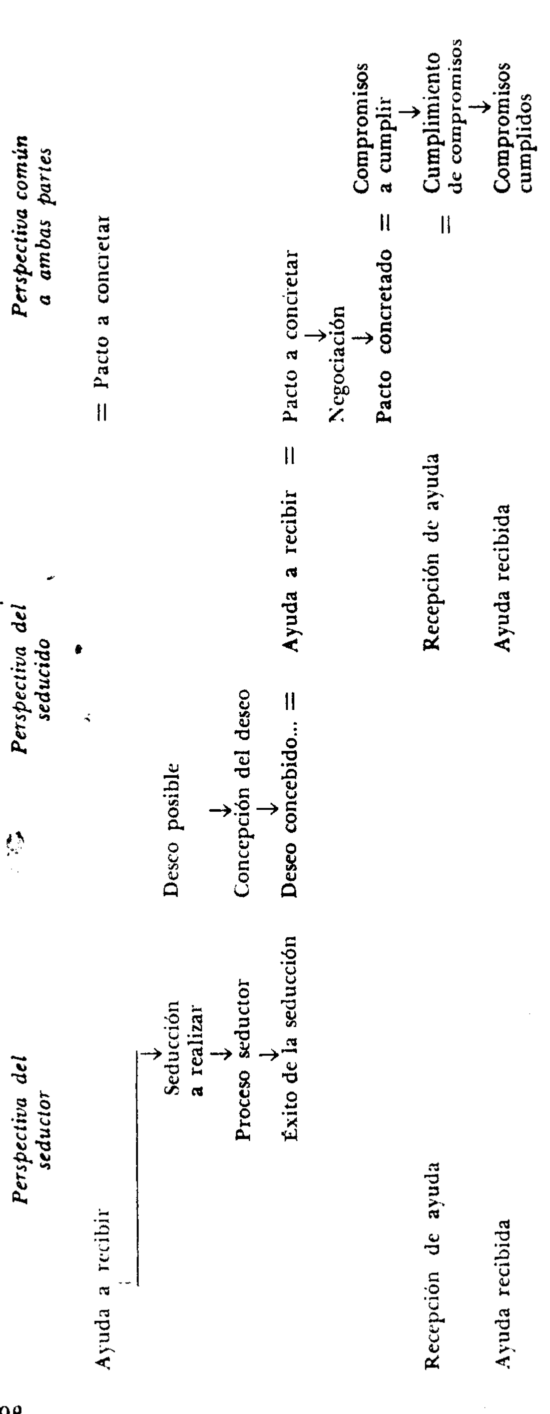
Eliminación del adversario.

Entre los obstáculos que se oponen al cumplimiento de una tarea, algunos, como hemos visto, sólo oponen una fuerza de inercia; otros se encarnan en adversarios, en agentes dotados de iniciativa que pueden reaccionar activamente ante los procesos iniciados contra ellos. De esto resulta que la conducta de eliminación del adversario debe, si quiere tener en cuenta esta resistencia y sus diversas formas, organizarse según estrategias más o menos complejas.
Dejamos de lado el caso en que el adversario desaparece sin

que el agente sea responsable de su eliminación (si muere de muerte natural, cae bajo los golpes de otro enemigo, se vuelve más conciliador con la edad, etc.): aquí sólo hay un mejoramiento fortuito. Para no tener en cuenta sino los casos en que la eliminación del adversario es imputable a la iniciativa del agente, distinguiremos dos formas:
– pacífica: el agente se esfuerza en obtener del adversario que deje de obstaculizar sus proyectos. Es la *negociación* que transforma al adversario en aliado;
– hostil: el agente se esfuerza por infligir al adversario un daño que lo incapacite para seguir obstaculizando sus empresas. Es la *agresión* que apunta a suprimir al adversario.

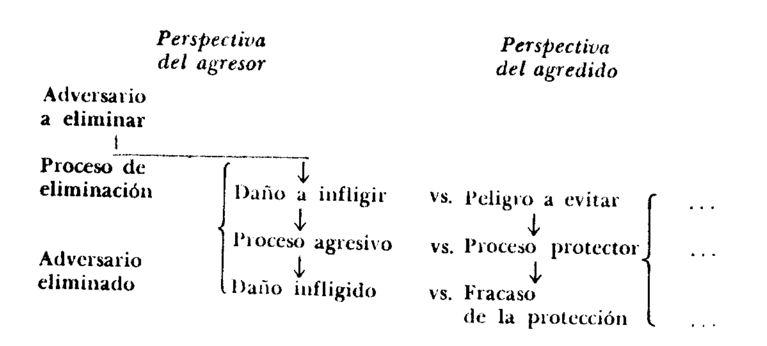
La negociación.

La negociación consiste para el agente en definir, de acuerdo con el ex adversario y futuro aliado, las modalidades del intercambio de servicios que constituye la finalidad de su alianza. Pero es necesario que el principio mismo de un tal intercambio sea aceptado por ambas partes. El agente que toma la iniciativa debe actuar de modo que el otro también la desee. Para obtener este resultado puede usar tanto de la *seducción* como de la *intimidación*. Si elige la seducción, se esforzará por inspirar el deseo de un servicio que quiere ofrecer a cambio del que pide; si elige la intimidación, se esforzará por inspirar el temor de un perjuicio que puede causar, pero también evitar, y que puede así servir de moneda de cambio para el servicio que desea obtener. Si la operación resulta, ambos quedarán en un pie de igualdad; A desea un servicio de B así como B un servicio de A. Las condiciones que hacen posible el intento de un acuerdo están reunidas. Quedan por negociar las modalidades del intercambio y las garantías de una ejecución leal de los compromisos.
El esquema simplificado de la negociación por seducción puede representarse como sigue:

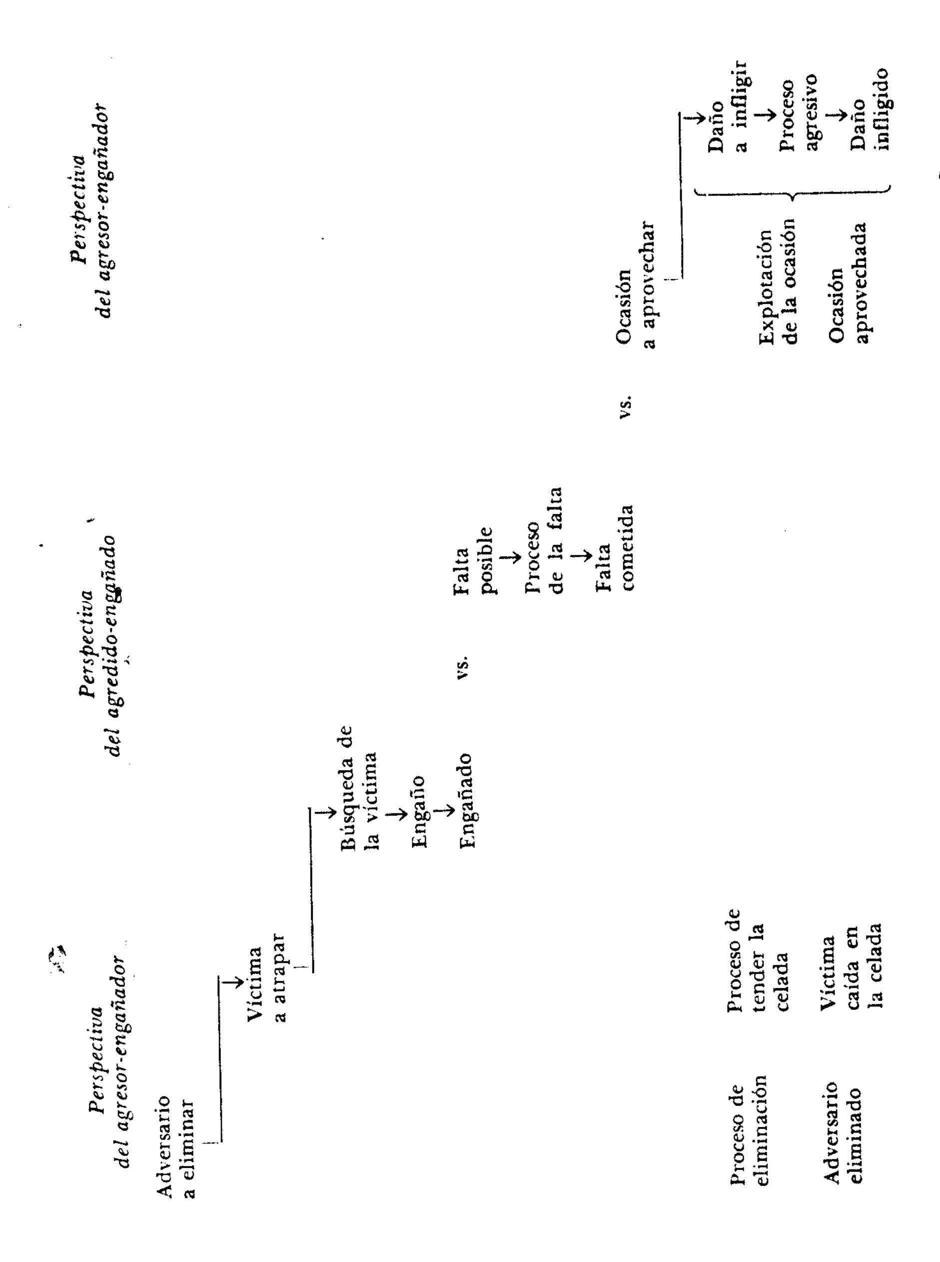


La agresión.

Optando por la negociación, el agente elegía eliminar al adversario por un intercambio de servicios que lo transformaba en aliado; optando por la agresión, elige infligirle un daño que lo aniquila (al menos en tanto obstáculo). Desde la perspectiva del agredido, el desencadenamiento de este proceso constituye un peligro que, para ser evitado, requiere normalmente una conducta de protección. Si ésta fracasa, tenemos:



En este esquema la ventaja pertenece al agresor. Esta salida no tiene evidentemente nada de fatal. Si bien el adversario parece disponer de medios de protección eficaces, el agresor tiene interés en sorprenderlo. La agresión reviste entonces la forma más compleja de la celada. Tender una celada es actuar de modo tal que el agredido, en lugar de protegerse como podría hacerlo, coopera a su costa con el agresor (no haciendo lo que debería o haciendo lo que no debería). La celada se desarrolla en tres tiempos: primero, un engaño; luego, si el engaño resulta, un error del engañado; por último, si el proceso de engaño es conducido hasta su término, la explotación por parte del engañador de la ventaja adquirida que pone a su merced a un adversario desarmado:



La primera de las tres fases de la celada, el engaño, es ella misma una operación compleja. Engañar es a la vez disimular lo que es, simular lo que no es y sustituir lo que es por lo que no es, ofreciendo una apariencia en que la víctima reacciona como ante un ser verdadero. Podemos, pues, distinguir en todo engaño dos operaciones combinadas: un *disimulo* y una *simulación*. El disimulo solo no basta para constituir el engaño (salvo en la medida en que simule la ausencia de disimulo); la simulación sola tampoco basta, pues una simulación que se exhibe como tal (la de un actor, por ejemplo) no es un engaño. Para morder la carnada, la víctima necesita creerla verdadera y no ver el anzuelo. El mecanismo del engaño puede representarse mediante el siguiente esquema:

	Perspectiva del engañador				*Perspectiva del engañado*		
Víctima a atrapar							
	Ser x a disimular	+	No ser y a simular	vs.	Apariencia y creíble		
	↓				↓		
Proceso de engaño	Proceso de disimulo	+	Proceso de simulación	vs.	Proceso de convicción		
	↓				↓		
Víctima atrapada	Ser x disimulado	+	No ser y simulado	vs.	Apariencia y creída	=	Falta a cometer

Llevando más lejos la clasificación, podríamos distinguir diversos tipos de engaño diferenciados por el modo de simulación empleado por el engañador para ocultar la agresión que prepara:

a) el engañador puede simular una situación que implique la ausencia de toda relación entre él y la futura víctima: finge no estar allí, realmente (si se oculta) o de modo figurado (si simula dormir, mirar a otra parte, ser presa de un ataque de locura, etc.);

b) el engañador puede simular intenciones pacíficas: propone una alianza, trata de seducir o de intimidar a su víctima mientras prepara clandestinamente la ruptura de las negociaciones o la traición del pacto;

c) el engañador simula intenciones agresivas de modo que la víctima, ocupada en rechazar un ataque imaginario, se descubre y queda sin defensa ante el ataque real.

Retribuciones: recompensa y venganza.

El daño causado por el agresor a su víctima puede ser considerado como un servicio al revés, ya no consentido por el acreedor sino arrancado por el deudor y que reclama como contrapartida que se inflija un daño proporcionado al crédito abierto: el deudor a pesar suyo paga la deuda de un préstamo forzado.
La recompensa del servicio prestado y la venganza del perjuicio sufrido son las dos fases de la actividad de retribución.
Al igual que la retribución de servicios, la retribución de perjuicio resultado de un pacto que a veces permanece implícito (todo delito merece castigo, la sangre llama a la sangre, etc.) y a veces se explicita en las cláusulas de una alianza particular en forma de amenaza contra las rupturas del contrato.
Aparecen aquí un nuevo tipo: el *retribuidor* y dos sub-tipos: el *retribuidor-que-recompensa* y el *retribuidor-que-castiga.* El retribuidor es en cierto modo el garante del contrato. Desde su perspectiva, todo servicio pasa a ser un beneficio que requiere una recompensa y todo perjuicio una falta que requiere un castigo. Su papel coincide con el deudor puntual en saldar sus deudas y repara las faltas del deudor insolvente o recalcitrante.

Proceso de degradación.

Cuando un proceso de mejoramiento llega a su término alcanza un estado de equilibrio que puede marcar el fin del relato. Si el narrador elige proseguir, debe recrear un estado de tensión y, para hacerlo, introducir fuerzas de oposición nuevas o desarrollar gérmenes nocivos dejados en suspenso. Se inicia entonces un proceso de degradación. A veces puede ser referido a la acción de factores inmotivados y desorganizados, como cuando se dice que el héroe cae enfermo, comienza a aburrirse, ve que nuevos nubarrones se insinúan en el horizonte, sin que la enfermedad, los problemas y los nubarrones sean presentados como agentes responsables, dotados de iniciativa y cuyos efectos se articulen en conductas realizadoras de un proyecto: en este caso, el proceso de degradación permanece indeterminado o sólo se manifiesta como mala suerte, como concurso de circunstancias desgraciadas. A veces, por el contrario, es referido a la iniciativa de un agente responsable (un hombre, un animal, un objeto, una entidad antropomórfica). Este agente puede ser el beneficiario mismo, si comete un error de consecuencias graves; puede ser un agresor; o puede incluso ser un acreedor

con quien el beneficiario tiene una deuda a saldar (como consecuencia de un servicio prestado o de un perjuicio infligido); puede, por último, ser un deudor en favor de quien el beneficiario elige deliberadamente sacrificarse.
Ya antes encontramos estas formas de degradación. No son solamente las contrarias, sino también, por pasaje de una perspectiva a otra, las complementarias de las formas de mejoramiento:
—Al mejoramiento por servicio recibido de un aliado acreedor corresponde la degradación por sacrificio consentido en provecho de un aliado deudor;
—Al mejoramiento por servicio recibido de un aliado deudor corresponde la degradación por pago de la obligación respecto de un aliado acreedor;
—Al mejoramiento por agresión infligida corresponde la degradación por agresión sufrida;
—Al mejoramiento por éxito de una trampa corresponde la degradación por error culposo (que también puede ser considerado como lo contrario de la tarea: al hacer, no lo que debe, sino lo que no debe, el agente alcanza una meta inversa de la que busca);
—Al mejoramiento por venganza lograda corresponde la degradación por castigo recibido.
El proceso de degradación iniciado por estos diversos factores puede desarrollarse sin encontrar obstáculos, ya sea porque éstos no se presentan por sí mismos, ya sea porque nadie puede ni quiere interponerse. Si por el contrario surgen obstáculos, éstos funcionan como protecciones del estado satisfactorio anterior. Estas protecciones pueden ser puramente fortuitas, resultar de un feliz concurso de circunstancias; pueden también hacer efectiva la intención de resistencia de un agente dotado de iniciativa. En este caso las protecciones se organizan en conductas cuya forma depende, por una parte, de la configuración del peligro y, por otra parte, de la táctica que elige el protector.
Estas protecciones pueden tener éxito o fracasar. En este último caso el estado degradado que resulta abre la posibilidad de procesos de mejoramiento compensadores entre los cuales algunos, como lo veremos, toman la forma de una reparación específicamente adaptada al tipo de degradación sufrida.

La falta.

Se puede caracterizar el proceso de la falta como una tarea cumplida al revés: inducido al error, el agente emplea medios

aptos para alcanzar un resultado opuesto a su fin o para destruir las ventajas que quiere conservar. En función de esta tarea invertida, los procesos nocivos son considerados como medios, en tanto que las reglas aptas para asegurar o conservar una ventaja son tratadas como obstáculo.
El narrador puede presentar estas reglas como impersonales, derivadas de la simple «naturaleza de las cosas»; su transgresión sólo perjudica al imprudente que, al iniciar un encadenamiento funesto de causas y efectos, sanciona él mismo la falta que comete. Pero el relato también puede hacer de estas reglas prohibiciones que emanan de la voluntad de un legislador. Se trata entonces de cláusulas restrictivas introducidas por un «aliado oficioso» en el tratado que él suscribe con un aliado obligado. Éste queda comprometido a observarlas para gozar o seguir gozando de un servicio (permanecer en el paraíso terrestre, etc.). La transgresión de la deuda perjudica al aliado «acreedor» y es este daño el que requiere, enventualmente, la intervención de un retribuidor que sancione la traición al pacto. La falta consiste aquí, no en la infracción misma, sino en la ilusión de poder infringir impunemente la regla.
Dado que el elemento motor de la falta es el enceguecimiento, esta forma de degradación requiere una forma de protección específica: la advertencia (destinada a prevenir el error) o el desengaño (destinado a disiparlo). A veces los hechos mismos se encargan oportunamente de ello; en otros casos, aliados clarividentes asumen la tarea. Enunciando o recordando la regla tienden a encarnarla, aunque no sean sus autores; si el engañado pasa por alto sus advertencias, esta perseverancia en el error los perjudica y la catástrofe resultante es al mismo tiempo la sanción de esta nueva transgresión.
Mientras el aliado que encarna la regla es tratado como adversario, el adversario que ayuda a infringirla es tratado como aliado. Según ignore o conozca las consecuencias de la pseudo ayuda que procura, es él mismo engañado o engañador. En este último caso, el engaño se inserta, como fase preparatoria de una celada, en una maniobra de agresión.
La degradación que resulta de la falta puede marcar el fin del relato. El sentido de éste está dado entonces por la distancia que separa la meta apuntada del resultado obtenido: encuentra un equivalente psicológico en la oposición presunción/humillación. Si el narrador elige proseguir, los diversos tipos de mejoramiento que hemos señalado están a su disposición. Entre ellos, sin embargo, hay uno que conviene electivamente a la reparación de las consecuencias de la falta porque representa el proceso inverso: es el cumplimiento de la tarea mediante

la cual el agente, usando esta vez de medios adecuados, restablece por mérito propio la prosperidad arruinada por su torpeza.

La obligación.

Vimos más arriba el caso de mejoramiento obtenido gracias a la ayuda de un aliado acreedor. Esta prestación, al obligar al beneficiario a pagar ulteriormente su deuda, trae como consecuencia una fase de degradación. Ésta sobreviene del mismo modo en todos los casos en que a un sujeto «obligado» se le requiere que cumpla un deber penoso. La obligación, como vimos, puede resultar de un contrato en debida forma, explicitado en una fase anterior del relato (cuando un héroe ha vendido su alma al diablo). Puede igualmente derivar de las disposiciones «naturales» del pacto social: obediencia del hijo al padre, del vasallo al soberano, etc.
Intimado a cumplir con su deber, el sujeto obligado puede esforzarse por protegerse de la degradación que lo amenaza. Su acreedor pasa a ser un agresor del que trata de escapar, ya sea rompiendo el contacto (huyendo), ya sea por medios pacíficos y leales (negociando una revisión del contrato), ya sea por medios agresivos (utilizando la fuerza o tendiendo una celada). En el caso en que estime haber sido víctima de una maniobra engañosa, la elusión agresiva de sus compromisos se le aparece, no sólo como una defensa legítima, sino como una acción justiciera. Desde la perspectiva del acreedor, por el contrario, la elusión de los compromisos duplica la deuda: el sujeto obligado deberá pagar, no sólo por un servicio, sino por un perjuicio.
Si, por el contrario, el deudor no puede o no quiere escapar a sus obligaciones, si las cumple voluntariamente o si es, de buen o mal grado, obligado a respetar sus compromisos, la degradación de su estado que de ello resulta puede marcar el fin del relato (cf. *La Fille de Jephté*, etc.). Si el narrador quiere proseguir, puede recurrir a las diversas formas de mejoramiento que hemos señalado. Una de ellas, sin embargo, es privilegiada: consiste en transformar el cumplimiento del deber en sacrificio meritorio que requiere a su vez una recompensa. La liquidación de la deuda se trastrueca así en apertura de crédito.

El sacrificio.

En tanto que las otras formas de degradación son procesos sufridos, el sacrificio es una conducta voluntaria, asumida con vista a un mérito a adquirir, o al menos, que hace digno de una recompensa. Hay sacrificio cada vez que un aliado presta servicios sin ser obligado y se constituye así en acreedor, ya sea que un acto estipule la contrapartida esperada o que ésta se deje a la discreción de un retribuidor.
El sacrificio presenta así el doble carácter de excluir la protección y de requerir una reparación. Normalmente, el proceso de sacrificio debe alcanzar su término con el concurso de la víctima (si el sacrificio parece ser una locura los aliados pueden hacer advertencias, pero esta protección se dirige entonces contra la decisión, que constituye una falta, y no contra el sacrificio mismo). En cambio, la degradación que resulta del sacrificio requiere una reparación, en forma de recompensa, y es en este nivel donde puede intervenir una protección. El pacto, con las garantías con que ha sido convenido (juramento, rehén, etc.) la contempla.

La agresión sufrida.

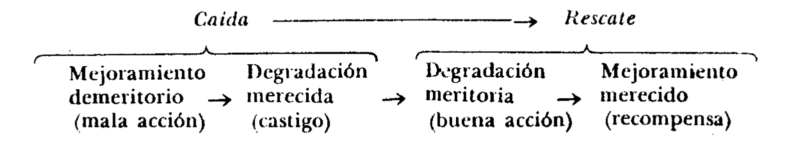
La agresión sufrida difiere de los otros tipos de degradación en el hecho de que resulta de una conducta que se propone intencionalmente el daño como fin de su acción. Para alcanzar este objetivo el enemigo puede tanto actuar directamente, por agresión frontal, como maniobrar indirectamente esforzándose por suscitar y utilizar las otras formas de degradación. Dos de ellas se prestan a esta maniobra: la *falta* por la que el agredido, inducido al error por su enemigo, se deja atraer hacia una trampa; la *obligación*, por la que el agredido ligado a su agresor por un compromiso irrevocable, debe cumplir un deber que le es ruinoso (sucede, por otra parte, frecuentemente, que el agresor combine ambos procedimientos: engaña a su víctima embaucándola en una transacción y luego la elimina exigiendo la ejecución del contrato).
El agredido puede elegir entre permanecer pasivo y protegerse. Si elige la segunda solución, los modos de protección que se le ofrecen pueden agruparse en tres estrategias: primero, tratar de suprimir toda relación con el agresor, ponerse fuera de su alcance, *huir*; luego, aceptar la relación con él, pero tratar de transformar la relación hostil en relación pacífica, *negociar* (cf. *supra*, p. 105); por último, aceptar la relación hostil, pero devolver golpe por golpe, *replicar*.

Si estas protecciones son ineficaces, el agresor inflige el daño esperado. El estado degradado que resulta de ello puede marcar, para la víctima, el fin del relato. Si el narrador elige proseguir queda abierta una fase de reparación del daño. Ésta puede operarse según todas las modalidades de mejoramiento que hemos reconocido (la víctima puede sanar, darse como tarea el reparar los perjuicios, recibir ayudas caritativas, volverse contra otros enemigos, etc.). Existe, no obstante, sumándose a éstas, una forma de reparación específica: la *venganza*, que consiste, ya no en restituir a la víctima el equivalente del daño sufrido, sino en infligir al agresor el equivalente del perjuicio causado.

El castigo.

Todo daño infligido puede volverse, desde la perspectiva de un retribuidor, una mala acción, un delito a castigar. Desde la perspectiva del enjuiciado, el retribuidor es un agresor y la acción punitiva que inicia, una amenaza de degradación. Ante el peligro así creado, el enjuiciado reacciona con una actitud de sumisión o de defensa. En este último caso, las tres estrategias señaladas más arriba —la huida, la negociación, la prueba de fuerza— son igualmente posibles. Sin embargo, sólo la segunda, la negociación retendrá aquí nuestra atención, porque supone la colaboración del retribuidor y nos remite al examen de las condiciones en que éste se deja convencer de la necesidad de renunciar a su tarea. Para que la situación de *Mala acción a castigar* desaparezca o, al menos, deje de percibirse, es necesario que uno de los tres roles enfrentados (el culpable, la víctima o el retribuidor mismo) pierda su calificación. La víctima es descalificada por el *perdón* gracias al cual el retribuidor restablece entre el ex culpable y ella las condiciones normales del pacto (pues el perdón es siempre condicional: transforma retroactivamente el daño infligido en servicio obtenido y requiere como contrapartida un servicio proporcional). El retribuidor se descalifica a sí mismo por la *corrupción* (obtenida por seducción o intimidación) que establece, entre el culpable y él, el nexo de un pacto (transforma el daño a infligir al culpable en servicio a prestarle y obtiene como contrapartida un servicio proporcional). Por último, el culpable es descalificado por el disimulo de su mala acción. Induce al retribuidor a error haciéndose pasar por inocente y, eventualmente, haciendo pasar en su lugar a un inocente por culpable.
Si estas protecciones son vanas, la degradación que resulta del

castigo puede marcar el fin del relato. Éste se construye entonces sobre la oposición Mala acción/Castigo. Si el narrador elige proseguir, debe introducir una fase de mejoramiento que puede ser una cualquiera de las que hemos descripto. Una de ellas, sin embargo, debe ser privilegiada, pues representa una reparación específica: se trata del mejoramiento obtenido por un sacrificio: a la mala acción –tentativa de mejoramiento demeritorio que provoca una degradación por castigo –responde entonces el rescate –tentativa de degradación meritoria que determina la rehabilitación del culpable, según el esquema:



Mejoramiento, degradación, reparación: el círculo del relato está ahora cerrado y abre la posibilidad de desgradaciones seguidas de nuevas reparaciones según un ciclo que puede repetirse indefinidamente. Cada una de estas fases puede ella misma desarrollarse al infinito. Pero en el curso de su desarrollo, se verá llevado a especificarse, por una serie de elecciones alternativas, en una jerarquía de secuencias enclavadas, siempre las mismas, que determinan exhaustivamente el campo de lo «narrable». El encadenamiento de las funciones en la secuencia elemental, luego de las secuencias elementales en la secuencia compleja es a la vez libre (pues el narrador debe a cada momento *elegir* la continuación de su relato) y controlado (porque el narrador sólo puede elegir, después de cada opción, entre los dos términos discontinuos y contradictorios de una alternativa). Es, pues, posible trazar *a priori* la red integral de las elecciones factibles; dar un nombre y asignar su lugar dentro de una secuencia a cada forma de acontecimiento concretado por estas elecciones; ligar orgánicamente estas secuencias en la unidad de un rol, coordinar los roles complementarios que definen el devenir de una situación; encadenar devenires en un relato a la vez imprevisible (por el juego de combinaciones disponibles) y codificable (gracias a las propiedades estables y al número finito de los elementos combinados).
Este engendrarse de los tipos narrativos es al mismo tiempo una estructuración de las conductas humanas activas o pasivas. Éstas proporcionan al narrador el modelo y la materia de un devenir organizado que le es indispensable y que sería incapaz

de encontrar en otro lado. Deseado o temido, su fin exige una combinación de acciones que se suceden, se jerarquizan, se dicotomizan según un orden intangible. Cuando el hombre, en la experiencia real, combina un plan, explora imaginativamente los desarrollos posibles de una situación, reflexiona sobre la marcha de la acción iniciada, rememora las fases del acontecimiento pasado, se cuenta a sí mismo los primeros relatos que podemos concebir. A la inversa, el narrador que quiere ordenar la sucesión cronológica de los acontecimientos que relata, darles un sentido, no tiene otro recurso más que ligarlos en la unidad de una conducta orientada hacia un fin.
A los tipos narrativos elementales corresponden así las formas más generales de comportamiento humano. La tarea, el contrato, la falta, la celada, etc., son categorías universales. La red de sus articulaciones internas y de sus relaciones mutuas define *a priori* el campo de la experiencia posible. Construyendo, a partir de las formas más simples de la narratividad, secuencias, roles, encadenamientos de situaciones cada vez más complejos y diferenciados, echamos las bases de una clasificación de los tipos de relatos; pero, además, definimos un marco de referencia para el estudio comparado de estos comportamientos que aunque siempre idénticos en su estructura fundamental se diversifican al infinito, según un juego inagotable de combinaciones y de opciones, según las culturas, las épocas, los géneros, las escuelas, los estilos personales. En tanto técnica de análisis literario, la semiología del relato extrae su posibilidad y su fecundidad de su entroncamiento en una antropología.

Escuela Práctica de Altos Estudios,
París.

Un relato de prensa: Los últimos días de un "gran hombre"

Jules Gritti

El «corpus» del que extraen material las reflexiones siguientes está constituido por artículos que relatan la agonía y muerte de S. S. Juan XXIII en siete periódicos de París: *France-Soir, Le Parisien Libéré, Le Figaro, L'Aurore, Le Monde, L'Humanité, La Croix*, y en cuatro semanarios: *Paris-Match, France-Dimanche, Ici-Paris y Le Pelerin.*[1] Resulta obvio que un análisis de contenido del relato de los últimos días de Juan XXIII y de la evocación retroactiva de su vida y de su rol, desborda el campo limitado del presente artículo. Remitimos al lector a estudios ulteriores respecto de todo lo que concierne a la «Figura» del papa desaparecido, es decir, al sistema de atribuciones; o incluso al registro religioso, y aun hagiográfico, segundo registro que establece una suerte de «itinerario» espiritual: semejante registro saca a luz el difícil problema de lo «sagrado» y de lo profano en la escritura de prensa. De reducción en reducción alcanzamos el nivel de la simple transitividad: el relato de una enfermedad presumiblemente mortal. La contrapartida de la religión en la posible generalización de algunas hipótesis y de algunos resultados adquiridos. Así pues, lo que aquí nos ocupa es menos el relato particular concerniente a Juan XXIII que un sustrato narrativo válido para un personaje reconocido y proclamado «un gran hombre» —de allí nuestro título— dentro de un universo de vero-similitud o de opinión pública probable (y supuesta tal por la prensa). Después de haber prevenido algunas decepciones, salgamos al paso de una sorpresa: el reportero que desde su oficina de redacción despacha sus artículos, ¿se reconocerá en un análisis de los resortes dramáticos, de las secuencias, de las funciones activas y expresivas, etc.? ¡Sería lo mismo que pedir al hombre de la calle que habla el «neo-francés» que se reconozca en la gramática que se podría elaborar de este idioma!

1. Otros cuatro semanarios evocan la figura del papa desaparecido sin narrar su agonía: *La Vide catholique illustrée, Le Canard enchaîné, L'Express, Carrefour.*

En cuanto la eventualidad de la muerte de... (Juan XXIII) es seriamente considerada, se instaura el relato periodístico, que cesará con la muerte misma para dejar lugar a los siguientes relatos: funerales, elecciones por el Cónclave, ¡«affaire» Profumo! A primera vista, la diégesis de un cuento, de una obra dramática, de un film... parece diferir de la de un relato periodístico: la primera emana de una creación de la imaginación, la segunda es exigida día a día por los acontecimientos; en la primera, «el suspenso» es manejado y en la segunda parece enteramente dado. El acontecimiento se opondría a la estructura como la naturaleza al «artefacto», lo accidental a lo categorial. Y sin embargo «ya sea vivida o representada, la acción es susceptible de las mismas apreciaciones y cae bajo las mismas categorías».[2] En cuanto el acontecimiento es relatado, lo vivido se transforma en representado y lo dado en el acontecimiento es aprehendido según las «categorías» del relato. Imaginemos por un momento que la última enfermedad se haya reducido a un largo estado de coma; [3] entonces *habrían* parecido necesarios al menos un mínimo de modulación temporal con signos de agravación y de mejoría, una distribución de las funciones activas o expresivas alrededor del agonizante. En el caso de Juan XXIII, un solo diario, *Le Monde*, se esforzó por evitar toda reconstrucción narrativa y procurar un reportaje denotado, subrayando, cuando era necesario, su propósito de objetividad; no por ello se vio menos obligado a caer en la narratividad común [4] y proceder a la ablación de elementos que hubieran perturbado su propósito.[5] Atenuaciones y reducciones que rinden tributo a la regla general, a la diégesis comúnmente instaurada.

Se bosqueja un eje recitativo; ¿cuál es su orientación? Etienne Souriau, a partir de una suerte de axiología estética [6], y Greimas sistematizando sobre la base de un postulado freudiano el prin-

2. Henri Gouhier, *Théâtre et Existence*, Aubier, 1952, p. 13.

3. Ejercicio apenas gratuito en el caso de los relatos de prensa que narraron la agonía de Churchill.

4. El 28 de mayo de 1963 el diario se niega de antemano toda alternativa, todo «suspenso», declarando a la enfermedad «incurable». Pero el 31 de mayo incorpora las noticias de mejoría e instaura un mínimo de modulación temporal: «el estado de salud de Juan XXIII sigue siendo grave a pesar de la mejoría registrada desde hace dos días» (título en primera plana)... «Ya no parece pues inverosímil que el deceso fatal se produzca antes de varias semanas» (página 20).

5. El enfermo pasa rápidamente de las «ilusiones» a la «lucidez» acerca de su estado. Por esto no proferirá sino una parte de las palabras recogidas por el conjunto de la prensa, las de resignación a la muerte (y no las de una espera de curación).

6. *Les 200.000 situations dramatiques*, Flammarion, 1950.

cipio del Placer,[7] estucturan todo «relato-búsqueda», si bien no todo relato, sobre el eje del deseo: «la fuerza vectorial» (sujeto) está orientada hacia el «Bien» o con «el valor» (objeto), dice Souriau; Greimas retoma: el Sujeto desea al Objeto, Sujeto —Deseo→ Objeto. Según este eje, un relato de enfermedad mortal podría ser el de una lucha contra la muerte, el del deseo de cura —Deseo→ Cura. Pero pueden intervenir diversas modificaciones. Postulado por postulado, podemos recuperar los «narrantes» según una estructura fundada sobre el principio de Realidad, la aceptación de la Necesidad:

Sujeto —Aceptación→ Necesidad = Muerte.

O también, en la medida en que el esquema judeo-cristiano establece «narrantes» específicos, la Necesidad puede transmutarse en «Providencia», la muerte pasar a ser objeto intermediario en vista del Objeto final («Vida eterna») y el deseo transfigurarse.

Sujeto —Aceptación→ Necesidad = Muerte → Vida eterna
Sujeto —Deseo→ Vida eterna

Los personajes que ejercen sus funciones activas o expresiones alrededor del Sujeto pueden diferir de él en cuanto al objeto del deseo o de la aceptación: la Multitud puede desear la cura, mientras el sujeto agonizante acepta la muerte (y desea «la Vida eterna»). El narrador mismo (periodista), mientras señala las orientaciones de unos y otros puede poner de manifiesto la suya propia. De hecho, los relatos de muerte, en la prensa, prueban que la posición del narrador es ambivalente. El relato se inicia porque la muerte es probable, entrevista y preparada como conclusión normal; pero inmediatamente el narrador tiende a confesar el deseo (y la esperanza) de una improbable cura, tiende a conducir su relato según este eje del deseo. Se espera la muerte y se desea «la cura». A partir de ese momento el relato está cómo amenazado por una doble decepción: por una parte la muerte se le escapa, se vuelve información pura, fuera del relato; por otra parte, la cura sería una detención pura y simple, no una conclusión. El relato comenzado tiende hacia una conclusión, la muerte, que el narrador dice temer, y se revela pasible de una detención, la cura, que el narrador dice esperar.

Para discernir estructuras dentro de esta trabazón de ejes, debe-

7. *Cours de sémantique*, Institut Poincaré, Centre de Linguistique quantitative, abril 1964, cap. VI: «El análisis actancial».

remos establecer diversos niveles de análisis: el de la transitividad «natural» y de las funciones activas y expresivas que allí se ejercen —el de un itinerario espiritual de connotación hagiográfica que vale en el caso de Juan XXIII pero cuyo estudio más profundo nos reservamos— y el del narrador en lucha con las fuentes de Información del que hablaremos brevemente. La ambivalencia entrevista en el narrador nos obliga a apoyarnos fuertemente en la transitividad de base. La perspectiva de la muerte-conclusión y el deseo de cura (con amenaza de detención del relato), la incertidumbre en cuanto a la hora del desenlace, van a determinar una paradigmática de ambos extremos del eje de transitividad, la alternativa entre los signos de Debilitamiento y de Restablecimiento.

En la mayoría de los diarios estudiados, esta alternativa adopta una doble figura estructural: la *disyunción* que opone dos términos, suspende la conclusión y la hace depender del término victorioso —el *dilema* (en el sentido aristotélico) — que opone dos términos mientras la conclusión sigue siendo la misma cualquiera sea el término retenido.

1. Ejemplo de disyunción: signos de enfermedad incurable ←→ signos de cura posible.

2 y 3. Ejemplos de dilema: enfermedad X o enfermedad Y → ambas incurables.

Algunas horas o algunas semanas después ——→ muerte segura.

El «suspenso» implica ya una estructura paradigmática, la disyunción (ejemplo 1: ¿curará? ¿no curará?), ya la proyección del paradigma sobre el eje temporal o sintagmático (ejemplo 3: pronto? ¿o más tarde?).

La elección de los resortes narrativos exige la delimitación de las secuencias del relato. Cada periódico utiliza estos resortes y determina las secuencias conforme a su propia escritura narrativa, pero todos los periódicos (diarios y semanarios) obedecen a un esquema narrativo común, a una suerte de terna fundamental:

1.	Dilema	Enfermedad incurable.
2.	Disyunción	Mejoría posible.
3.	Dilema	Agravación irremediable.

Le Monde confirma a su manera la regla común puesto que registra la Mejoría y el «vuelco» que conduce a la Agonía. Los más preciosos testimonios de esta rítmica ternaria son *France-Soir* y *Le Parisien Libéré*. *France-Soir*, que comienza por el dilema de conclusión fatal, parece tener que inmovilizar el relato; pero introduce una segunda secuencia de Mejoría fuertemente marcada. *Le Parisien Libéré*, que vacila en introducir la secuencia Mejoría («Calma momentánea», «Mejoría provisoria») se resarce «in extremis» consignando un Restablecimiento súbito y connotándolo aun como milagroso.[8]

Entrevemos ya que la segmentación de secuencias revela la escritura narrativa de cada periódico. *Le Parisien Libéré*, más vacilante, *Le Figaro*, más oscilante, manifiestan un ritmo distendido y desarrollan su relato en unas cinco secuencias: enfermedad misteriosa → enfermedad incurable → calma momentánea → mejoría provisoria → agravación → agonía. *L'Aurore* y *France Soir* precipitan el ritmo y ofrecen cuatro secuencias, por lo demás muy diferentes de un periódico a otro. *France-Soir*: Enfermedad incurable → Mejoría → agravación → Agonía. *L'Aurore*: Enfermedad misteriosa → Enfermedad incurable → Mejoría → Agonía. Este último periódico «lanza» muy pronto la Agonía y manifiesta su molestia al verla prolongarse: «la atroz agonía del Papa se prolonga» (3 de junio, primera plana). Entre los dos grupos se ubica *La Croix*. Posición de justo medio con las cinco secuencias: Enfermedad misteriosa → Enfermedad incurable → Mejoría → Agravación → Agonía. Este podría ser el diagrama del relato completo.[9]

La distribución de las funciones a ambos lados del eje de transitividad suscita múltiples dificultades, algunas de las cuales mencionaremos. El paradigma Ayudante/Opositor, propuesto por Greimas en función del postulado del deseo (cura) ¿es válido para todo relato de muerte? En el caso de la muerte de un «gran hombre», los personajes opositores desaparecen o quedan en la sombra. Si reaparecen sólo puede ser en un proceso marginal: oposición al personal más cercano del enfermo y no al sujeto (*France-Soir, Paris-Match*: oposición a Mons. Capovilla), oposición a la obra pasada más bien que a la persona (*L'Aurore*). También puede ser como algo latente que aflora por vía indirecta: el enfermo manifiesta cordialidad con su círculo familiar y se desvanece ante la llegada de dignatarios oficiales (*France-Soir*). Ante la carencia de personajes-opositores, la significación de oposición puede ser asumida por entidades tales como la Enfermedad, de ahí el esquema de la «lucha» (*France-Soir, L'Aurore* y *Paris-Match*), pero el indicio puede invertirse a partir del momento en que el eje de aceptación (de la muerte) sustituye al del deseo (de cura).[10] Así, sin renunciar a recoger todo proceso marginal de oposición, todo

8. Esta hipótesis no tiene nada de gratuito o de paradójico. En las ocho secuencias de «mejoría» el relato declina en lugar de intensificarse, las funciones activas y expresivas sufren una notable reducción.

9. Cabe señalar, no obstante, una cierta timidez —o precaución pedagógica—, en el pasaje de la primera a la segunda secuencia.

10. Sin contar que «Enfermedad» se opondría a «Curación», es decir, al término, al objeto, más aun que al sujeto.

aflorar de lo latente y toda connotación de «lucha», más vale atenerse sólidamente al eje de transitividad. En primer lugar éste determina una división entre funciones significantes de Debilitamiento y otras de Restablecimiento. Este es el caso de la función de *Vigilancia* (guardias «ángeles de la muerte» connota *France-Soir*) que anuncia la muerte próxima; y de la función de *Colaboración* vestigio de la salud anterior (o recuperable). Pero la mayoría de las veces el eje de transitividad atraviesa las mismas funciones que pueden ser afectadas por el índice de Debilitamiento o Restablecimiento según la situación. Aquí el registro se desdobla: proponemos llamar *funciones activas* a las que intervienen directamente en el proceso de la enfermedad y contribuyen a determinar sus fases (tratamientos médicos, llegada de los miembros de la familia, etc.), y *funciones expresivas* a las que «resuenan» (a tiempo o a contratiempo según los casos) en las diversas fases de la enfermedad (reacciones del sujeto, del contorno, de la Multitud).[11] Aquí surge una nueva dificultad: podemos dividir las funciones expresivas según el contenido expresado, Inquietud o Esperanza, pero por el momento nos vemos reducidos a agrupar las funciones activas dentro del género global de *Asistencia* y a separarlas en «especies» o categorías sociológicas: asistencia médica, eclesiástica, doméstica, familiar. La heterogeneidad de los criterios de división salta a la vista; un trabajo más profundo de sistematización debería llegar a reducirla.

En lo inmediato, esta división de las funciones activas y expresivas a ambos lados del eje de transitividad y esta distribución de las diversas «especies» sociológicas del género Asistencia, nos permiten analizar convergencias y particularidades en las escrituras narrativas. Convergencias alrededor de la Asistencia médica y familiar: visita diferida o tratamientos ineficaces (diría *La Palisse*), presencia silenciosa, significan Debilitamiento; en una perspectiva «diacrónica», mientras la asistencia médica se inscribe en la corriente misma de la enfermedad, la asistencia familiar puede intervenir a contracorriente, significar Restablecimiento a través de las conversaciones, en el momento en que la situación parece desesperada. (Divergencias en la posición significante de la asistencia eclesiástica tanto privada como oficial... pero aquí entramos en la sustancia de un relato particular: el de la muerte de un soberano pontífice). Divergencias en las relaciones entre funciones activas y funciones expresivas: en tanto que en la mayoría de los

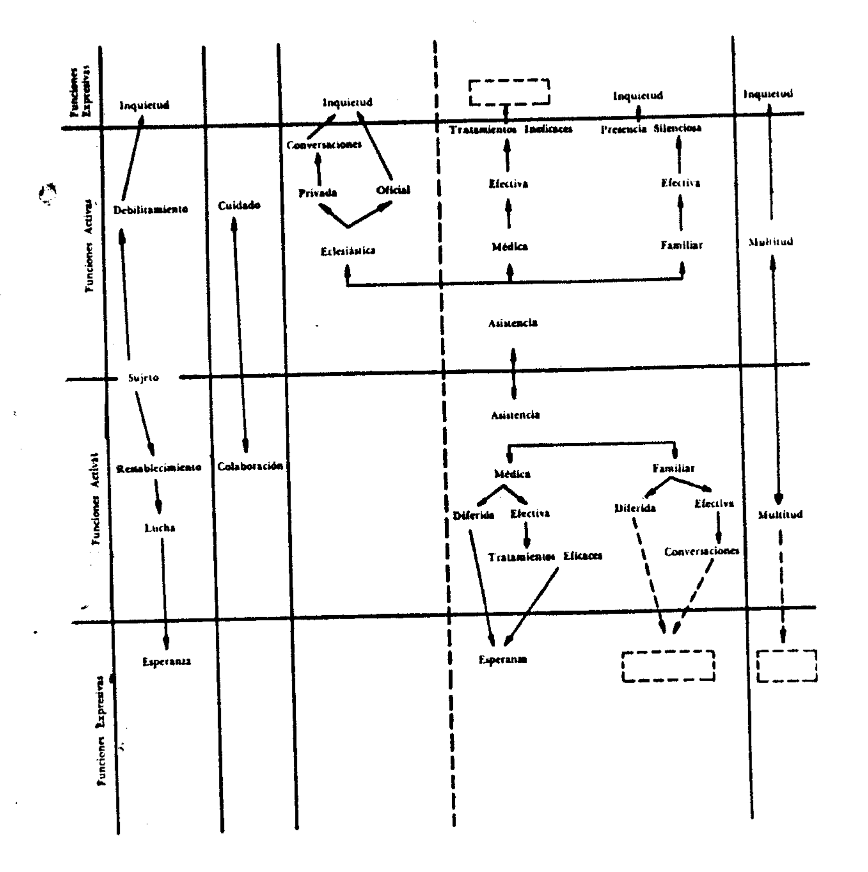
11. La Multitud y el sujeto enfermo ejercen únicamente las funciones expresivas, mientras que toda las categorías de Asistencia ejercen alternativamente funciones activas y expresivas.

diarios ambas funciones se vuelven redundantes dentro de la misma «especie» (los médicos expresan su esperanza al mismo tiempo que proponen tratamientos eficaces), en *L'Aurore* se produce una distorsión: los médicos pregonan su esperanza a pesar de la ineficacia de los tratamientos, etcétera. *France-Soir France-Dimanche, Paris-Match* dan primacía a la Inquietud, a un lamento continuo de la multitud; el *Parisien Libéré* alterna la Esperanza con la Inquietud, alentando la Esperanza colectiva en el momento mismo de la muerte. Las funciones expresivas de la Multitud dan lugar a las más variadas connotaciones reveladoras de una suerte de «sociología afectiva»[12] de cada periódico: Multitud anárquica e infantil de *L'Aurore*, Multitud disciplinada de *La Croix* y del *Figaro*, Multitud patética de *France-Soir*, Multitud heterogénea/exótica y dramatizadora de *Le Monde*, etcétera. (La expresividad personal del agonizante, Juan XXIII, que pone en juego todo el registro de los recursos a la Gratificación divina y se inscribe en un Itinerario «espiritual» distinto de la transitividad «natural», será objeto de estudios particulares más profundos.)

Para ilustrar los análisis precedentes, damos este esquema trazado a partir del relato de *France-Soir*. Recordemos, entre otras particularidades, que la Multitud, en su función expresiva (o coral) nunca expresa a través de ella la Esperanza, a diferencia de la mayoría de los otros diarios. (Ver gráfico de la página siguiente.)

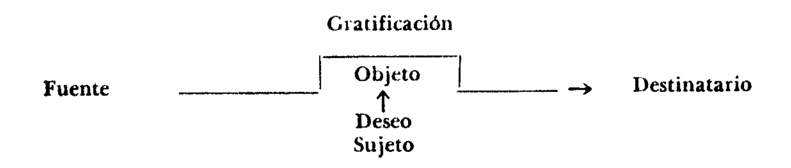
El relato de prensa —en especial en los diarios— se caracteriza por último por una suerte de juego meta-narrativo, el de las relaciones entre narrador y fuentes de información. Este juego depende a la vez de dos funciones asignadas al lenguaje por Roman Jakobson: la función meta-lingüística o desciframiento de las informaciones y la función referencial o recurso al contexto, a la «realidad». En el caso de un relato de muerte, el contexto está oculto, protegido. La fuente de información, a la vez que es poseedora del código a descifrar, mediatiza el contexto. El papel del narrador se manifestará, pues, más especialmente por la posición que obtiene frente a la fuente de información. En la mayoría de los periódicos —salvo *L'Humanité* que trabaja con las informaciones oficiales (vaticanas)— encontramos una oposición que se descubre como constante en las primeras secuencias del relato: la oposición entre Informantes oficiales («fuentes autorizadas», Radio Vaticano, etcétera) e Informantes oficiosos (rumores, declaraciones privadas, etcétera). Mientras los Informantes oficiales dan informaciones sibilinas, tendientes a acentuar los signos del Restablecimiento

12. Además un análisis más directamente sociológico ofrecería un interés seguro: ¿quién compone la Multitud en tal o cuál periódico?



y a atenuar los del Debilitamiento, los Informantes oficiosos tienden, a través de una formulación explícita pero excesiva, a la acentuación de los signos de Debilitamiento. *La Croix* explícita esta oposición en términos de complementaridad y reparte las tareas, si no los espacios, entre oficiales y oficiosos.
Dos periódicos intentan introducir una especie mixta, la de Informante semi oficiales-semi oficiosos. Para *L'Aurore* son los miembros de la familia, para *Le Monde* son los «diplomáticos». Mientras la familia, al igual que los Informantes oficiales tiende a acentuar los signos de Restablecimiento y a atenuar los de Debilitamiento, los «diplomáticos» de *Le Monde* proponen una formulación adecuada.
A medida que el relato progresa, el narrador tiende a disociar más oficiales y oficiosos, pero busca una suerte de *status* de analogía con los Informantes oficiales. *Le Figaro* denuncia las

indiscreciones y formulaciones excesivas de los oficiosos, destaca el Control ejercido por los oficiales y valoriza el control interno de su propio relato. *Le Monde* denuncia la rétórica indiscreta de los informantes oficiosos (que se atreven a manejar el «suspenso») y describe la justa posición del narrador, situado en la oficina de prensa a medio camino entre fuentes oficiales y rumores incontrolados. *La Croix,* que reprueba las formulaciones excesivas, erróneas, de los informantes oficiosos, lleva a cabo una reconciliación final exaltando los roles de los oficiales y de los oficiosos, los primeros introducidos en la intimidad de la alcoba y los segundos (periodistas) a los que la Secretaría de Estado ha dado las gracias. *France-Soir* y, sobre todo, *France-Dimanche* terminan por crear un total homología entre el narrador y los íntimos de la alcoba; los mediadores oficiales desaparecen; su relato asume directamente la referencia al contexto. Un relato-búsqueda implica frecuentemente y quizá normalmente el registro de una Gratificación que domina al de la transitividad. Greimas *(op. cit.)* propone el siguiente esquema:



El análisis narrativo, ciencia naciente, apenas se ha aventurado en semejante campo de investigaciones. El relato de prensa deberá prestarse a ello. En el caso particular concerniente a los últimos días de Juan XXIII, el sistema de Gratificación recupera, al menos bajo la forma de citas, buen número de elementos de lo que podría ser el esquema narrativo propio de la Tradición judeo-cristiana y asume connotaciones hagiográficas. He aquí otros tantos campos abiertos al análisis narrativo. Por el momento, podemos emitir una doble comprobación: el relato de prensa se despliega ante todo a nivel de la transitividad «natural», la historia de una enfermedad mortal; pero da pruebas de una sorprendente capacidad de «ingurgitar» rápidamente los «narrantes» culturales más variados.

El chiste

Violette Morin

Bajo el título de «La Última», *France-Soir* ofrece todos los días una historia breve y divertida. A veces es tan breve o tan «divertida» que su valor de relato podría ser cuestionado. Pero estas «historias» son finalmente también relatos. Como éstos, y menor aún, hacen evolucionar una situación en función de saltos imprevistos. Como los relatos, y mejor aún, nos invitan a demostrar sus resortes. Hemos reunido esas historias durante ciento ochenta días consecutivos, sin seleccionar ni evaluar el género, el ingenio o el «valor» de cada una. Para contar su inagotable variedad de estilo y de palabras, a menudo hemos tenido que recomponer su discuso, restablecer aquí elipsis destinadas a hacerlas más impactantes, suprimir allá redundancias destinadas a llenarlas de «suspenso»; hemos tenido que reubicar funciones cuyo desorden calculado las hacía más sorprendentes. Una vez restablecida la linealidad del chiste, estos relatos han presentado por fin algunas constancias de construcción que hemos tratado de clasificar. Son comparables por el número de palabras puesto que la mayoría de ellos sólo contienen de 25 a 40. Son todos reductibles a una secuencia única que plantea, argumenta y resuelve una cierta problemática. Esta secuencia nos parece que está uniformemente articulada en tres funciones [1] que hemos ordenado como sigue: *una función de normalización* que pone en situación a los personajes; *una función locutora de armado* (*enclenchement*) con o sin locutor, que plantea el problema a resolver o el interrogante; y, por último, *una función interlocutora de disyunción*, con o sin interlocutor, que resuelve «graciosamente» el problema o que responde «graciosamente» al interrogante. Esta última función bifurca el relato en «serio» y «cómico» y confiere a la secuencia narrativa su existencia de *relato dislocado*.

La bifurcación es posible gracias a un elemento polisémico, el disyuntor, con el que la historia así armada (normalización y

1. A. J. Greimas nos ha abierto el camino al subrayar los «rasgos formales constantes» de estas «historias» y señalar «dos partes»: el «relato-presentación» y el «diálogo dramatizador» (en *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 70). Nosotros sólo hemos desarrollado la segunda parte.

locución) choca para girar tomando una dirección nueva e inesperada. La existencia necesaria de este disyuntor es la que lleva a clasificar indiferentemente todas estas historias como especies de juegos de palabras. De hecho, sólo unos diez relatos, sobre los ciento ochenta propuestos, responden a esta definición: son los relatos en los que el disyuntor es sólo una palabra-significante, una palabra tomada solamente en su existencia visual o fónica, independientemente de las significaciones de que pueda ser portadora. Se obtiene entonces un chiste que libera a los significados y a las significaciones de toda imposición de sentido. Al final de la secuencia, el relato cae deliberadamente en un caos perfecto; incluso puede, por este arte de salto en el vacío, ser apenas, y a menudo no ser del todo, un relato. *France-Soir* corre muy poco el riesgo de este suicidio, ya sea por demasiado refinamiento, puesto que sólo los novatos ríen de chistes que no son más que puro delirio verbal; ya sea por insuficiencia de refinamiento, pues sólo los hastiados disfrutan del chiste como rasgo de ingenio en segundo grado, como parodia de la parodia.

Estas historias no son sino raramente juegos de palabras. En mucha mayor medida son juegos de signos. Sin duda la palabra «tomar» es un disyuntor excelente, al menos en las historias que hemos reunido, en las que el significado («apropiarse», «hacer suyo»...) está siempre presente; la polisemia de este signo es rica según los múltiples contextos en que aparezca: *tomar* puede significar *beber si se está en un café, conquistar si se trata de una guerra, comprar si se trata de una transacción*...; pero este carácter verbal no es el más corriente: la mayoría de las veces los signos se desdibujan ante los elementos referenciales del relato: gesto, acción, sentimiento, cuyas diversas significaciones o polisemia, alimentan la disyunción. En lugar de *disyuntar*[2] la significación del signo *tomar* (*tomar una copa / una mujer*), se puede disyuntar la significación del gesto designado por los signos «tomar una copa» en: tomar-una-copa de reconciliación / de ruptura.

Es sobre la naturaleza del disyuntor que hemos basado la primera clasificación. Distinguimos los relatos de *disyunción semántica*, cuando el disyuntor es un signo, de los relatos de *disyunción referencial*, cuando el disyuntor es un elemento al que se refieren los signos, un Referente. En cada serie, hemos discernido tres figuras narrativas comparables por sus modos disyuntivos de articulación:

2. Debemos arriesgarnos a emplear este neologismo, pues «disyuntar» no es «separar»: se trata de un concepto analítico, proveniente de la noción de *disyuntor*; lo mismo vale para *disyuntado, disyuntarse*, que empleamos a continuación.

1º una figura de articulación bloqueada;
2º una figura de articulación regresiva;
3º una figura de articulación progresiva.

Expondremos estas figuras en cada una de las dos clases mencionadas. Este trabajo tendrá, pues, tres partes impuestas por las tres figuras de articulación y cada parte, a su vez, dos clases: las disyunciones semánticas y las disyunciones referenciales.

I. Las figuras de articulación bloqueada

1. *Los relatos de disyunción semántica: articulación bloqueada por inversión de los signos.*

Seis relatos solamente forman parte de esta figura:

Función de normalización	Función locutora de armado	Disyuntor	Función interlocutora de disyunción
1. *Sobreentendido:* un faquir es insensible a lo que pincha.	*El hombre normal.* *Sobreentendido:* Cómodamente tirado en un diván acaricia a su gato.	Diván/Lecho de clavos. Gato/Erizo.	*El faquir:* cómodamente acostado en su lecho de clavos, el faquir acaricia a su erizo.
2. El viajero que perdió su tren dice al jefe de la estación.	*El viajero:* «si los trenes no circulan a horario para qué sirven los indicadores.»	Indicador/Sala de espera.	*El feje de la estación:* «si los trenes funcionaran siempre a horario, para qué servirían las salas de espera.»
3. Un muchachito encuentra a un amigo de su familia.	*El amigo:* «tú serás hermoso como tu mamá e inteligente como tu papá.»	Hermoso/idiota. Inteligente/feo. Papá/mamá.	*El muchachito:* X me dijo: «tú serás idiota como tu mamá y feo como tu papá.»
4. Un marido aconseja a su mujer que teja.	*La mujer:* «no tengo tiempo de tejer, tengo demasiado que hacer en la cocina.»	Cocina/tejido.	*El marido:* «bueno, pero el tejido sí que no se quema.» *Sobreentendido:* Prefiero que tejas demasiado y que no tengas tiempo de cocinar.
5. Una mujer querría que su marido la dejara ir al mar.	*La mujer:* «delante del mar, pensare en ti.»	Mar/yo.	*El marido:* «prefiero que delante de mí pienses en el mar.»
6. Una oveja encuentra a otra y le ve aspecto de cansada.	*Sobreentendido:* un pastor cuenta a sus ovejas antes de dormirse.	Pastor/oveja.	*Lo oveja:* «es porque conté 147 pastores antes de dormirme.»

De este sistema de disyunción resultan relatos en los que la interlocución se opone a la locución sobre ciertos signos, pretendiendo respetar la significación de todos los signos. La pretensión está formalmente justificada en la medida en que el doble sistema de oposición, que articula el pasaje de una función a otra, equivale formalmente a una repetición. La interlocución toma términos de la locución en un sentido opuesto y luego neutraliza el contrasentido de la significación obtenida mediante una nueva oposición de sentido contrario o por el recurso de un cambio. Esta inversión simétrica provoca la ilusión de una suerte de equivalencia matemática o de tranquilizadora tautología: si $3 = 3$, cuando $3 - 3 = 0$, por qué «ser hermoso» no equivaldría a «no ser feo», si «hermoso» es lo contrario de «feo». Es en el corazón de esta ambivalencia natural donde se juega la disyunción del relato. La ambivalencia puede ser reforzada: se multiplican a voluntad los errores de equivalencia no utilizando parejas de antónimos verdaderos sino parejas de oposiciones relativas. La «relatividad» es el objeto de una elección que constituye todo el valor del contenido narrativo. La oposición relativa no es una oposición arbitraria sino que está ligada a una categoría sémica que sella la homogeneidad del relato. Si la relatividad de las oposiciones es necesaria para que la interlocución no sea (como en matemáticas) chatamente «verdadera» o «falsa» frente a la locución, la categoría sémica no lo es menos para garantizar la homogeneidad de los términos opuestos y salvar la disyunción de la incoherencia.

Observemos que la función de normalización articula también, e independientemente uno de la otra, al armado y a la disyunción, puesto que ambos están en oposición simétrica ante ella. El relato se torna, pues, bivalente. Queda dividido en dos relatos igualmente consecuentes: el Relato normal por hipótesis, el que es iniciado por la función de normalización y la función de armado, y el relato de disyunción, relato parásito por hipótesis, que en este sistema se vuelve tan normal como el otro, porque como aquél está articulado directamente sobre la función de normalización. Tenemos, pues, un relato con dos narraciones paralelas, dos narraciones ligadas de modo tal que ya no pueden ni acercarse más, ni separarse. Podemos concebir así el esquema de la figura:[3]

Relato normal FN → FA → D →
↓
Relato Parásito FN ———— → FD' →

3. FN, FA, FD = Funciones de Normalización, de Armado, de Disyunción: D = Disyuntor.

Es sin duda en este grupo que las variantes de articulación son, porporcionalmente, las más numerosas. El primero y el segundo caso son comparables por su forma particularmente clásica de disyunción: en el primer caso, *diván/lecho de clavos* y *gato/erizo*, se refieren a una categoría sémica de confort y se basan en la antinomia *mullido/punzante*; en el segundo caso, *oveja/pastor*, la categoría sémica de custodia recubre la dicotomía *hombre/animal* o más precisamente (a elección) *amo/esclavo*. Uno por inversión, el otro por permutación, se disyuntan en una equivalencia contradicha que correría el riesgo de ser simplemente verdadera si una falla no viniese a garantizar la anormalidad parásita. En estos casos, es la función de normalización la que asume esta falla; ella es la anormal. El faquir está en oposición categórica, *mullido/punzante*, con el resto de la sociedad y basta desarrollar su normalidad anormal para que la equivalencia contrariada se vuelva naturalmente paradójica. La oveja frente a su pastor está en contradicción con las normas desde el instante en que explica su fatiga; basta que esta normalidad-anormal se desarrolle para que la disyunción previsible (si habla como el pastor, es «normal» que los roles puedan un día invertirse) haga estallar la paradoja (porque en última instancia no es normal que la oveja hable).

El tercer relato deriva de una combinación más sutil. La oposición de los antónimos *hermoso/feo* e *inteligente/tonto* provocaría una inversión radical (el muchacho podría simplemente «equivocarse» y decir *feo como mamá* e *idiota como papá*) si ella no estuviera reordenada en la equivalencia mediante la permutación de los términos *papá/mamá*. Pero, a su vez, esta permutación enriquece el relato con una categoría sémica, los padres, en la que la oposición idealmente «relativa» de *papá/mamá* homogeneizada y compromete a la vez a la equivalencia obtenida: lo contrario de *mamá-hermosa* no es necesariamente un *papá-feo*, pero tampoco lo excluye.

En cuanto a los tres últimos ejemplos, los casos 2, 4 y 5, los términos disyuntores están en oposición tan relativa que la disyunción estalla en todo momento, por poco que se tiren (por los cabellos...) sus significados hasta descubrir en ellos una semia común. La categoría *horario-de-trenes* puede abarcar la oposición *indicador/sala de espera*; la categoría *actividad-de-la-mujer-en-el-hogar* puede abarcar la oposición *cocina/tejido*; la categoría *elementos-del-confort-femenino* puede abarcar la oposición *mar/marido*. El descubrimiento de estas oposiciones categóricas es uno de los múltiples «placeres» de este sistema disyuntivo. El riesgo corrido en estos tres casos es la incoherencia. De allí que a veces, para reforzar la disyunción, se dé la necesidad de un intensificador destinado a hacer más antinómica la oposición propuesta: *el tejido sí que no quema*. Si el intensificador no estuviera allí, la opción del marido por el tejido en lugar de la cocina sería en sentido propio y en sentido figurado muy singular.

Los relatos de este sistema son, pues, relatos dobles: un relato convencionalmente llamado normal se apoya en un relato convencionalmente llamado parásito, resultando así cada uno igualmente afirmado y destruido por el otro. El contenido[4] de estos relatos parece tener rasgos conformes al sistema de disyunción que los articula. La ausencia de enfrentamiento, puesto que hay a la vez oposición y equivalencia entre la locución y la interlocución, vuelve la problemática nula (es el caso del faquir frente al hombre normal) o anulada (jamás se sabrá lo que piensa el marido de su mujer, el jefe de estación del viajero, la oveja del pastor, y a la inversa). No hay ni pregunta ni respuesta entre el locutor y el interlocutor. Una suerte de sordera mental los vuelve tan conciliadores como irreconciliables. Cada uno atrapado por el discurso del otro, se encuentra ante él indefinidamente bloqueado.

Esta oposición en la equivalencia impone a los personajes del relato una intimidad de relaciones y de ardides comparables a los de una pareja. Así como el juego de inversión de las palabras sólo se justifica por el descubrimiento de una situación pornográfica, del mismo modo esta figura no se disyunta eficazmente sino por el planteo de una doble tragedia expuesta en paralelo: *ni sin ti, ni contigo*. Un cierto ardid inmoviliza la agresión y la vuelve a la vez incisiva e impotente; no hay peor humillación que la de ser contradicho en la aprobación (sistema apropiado a los niños y a los locos) y no hay peor impotencia que la de estar dividido entre un verdadero-falso y un falso-verdadero.

2. *Los relatos de disyunción referencial: articulación bloqueada por polisemias antinómicas.*

Presentamos algunos ejemplos, tomados de los 26 relatos que corresponden a esta disyunción.

4. Que no nos proponemos estudiar aquí, sino sólo encuadrarlo dentro de una cierta «forma».

Función de normalización	*Función locutora de armado*	*Función interlocutora de disyunción*
1. El niño busca al loro.	*El padre:* ¿Lo has visto?	*El niño:* No, pero hablé durante un cuarto de hora con el gato.
2. El loco que creía ser un perro afirma estar curado.	*El médico:* ¿Está Ud. bien seguro?	*El loco:* Sí. Aquí tengo la prueba: tóqueme la nariz, está fría.
3. El africano afirma que ya no hay caníbales.	*Uno:* ¿Está Ud. seguro?	*El africano:* Sí, comimos los tres últimos hace algunos días.
4. ¿Si un chico quiere tirarse por la ventana?	*Sobreentendido:* ¿Qué hacer?	*Uno:* Déjelo, no lo hará dos veces.
5. Una joven y un señor discuten.	*La joven:* Tengo 17 años.	*El señor:* Yo también, pero de juerga.
6. El muchacho que regresa a la 1 de la madrugada afirma que eran las 10.	*El padre:* El reloj dio la una...	*El muchacho:* Es lo que yo digo, ¿desde cuándo un reloj da los ceros?
7. En el dentista.	*El cliente:* Ud. me dijo que era tan buena como una de verdad, pero me hace doler.	*El dentista:* ¡Justamente, ahí tiene Ud.!
8. El alumno debe hacer una composición sobre el sueño de ser rico.	*El maestro:* ¿Por qué una página en blanco?	*El alumno:* Es mi sueño, señor.
9. El alumno debe copiar cien veces: yo no sé contar.	*El maestro:* ¿Por qué lo copió solamente 30 veces?	*El alumno:* Porque no sé contar, señor.
10. Un marido busca a su mujer a lo largo del río y encuentra a un hombre que la ha visto.	*El marido:* Si Ud. la vio, no debe de estar lejos.	*El hombre:* Seguro, porque la corriente no es muy fuerte.
11. El turista en Londres encuentra a un chico.	*El turista:* Dime, muchacho, ¿se ve a menudo el sol por aquí?	*El muchacho:* No sé, señor, no tengo más que 13 años.
12. La mujer al volante con el marido a su lado.	*La mujer:* ¡Ah, estos peatones!	*El marido:* De acuerdo, querida, pero baja de la vereda.
13. El muchacho espera a su novia en un café.	*El muchacho al mozo:* Estoy inquieto, mi novia está atrasada.	*El mozo:* Si se ha atrasado, es porque vendrá.
14. El amigo frente a la madre de dos gemelos.	*El amigo:* Debe ser difícil distinguirlos.	*La madre:* De ninguna manera, yo les hago contar; uno no pasa de 76 y el otro llega a 110.

Este sistema de disyunción propone relatos en que la interlocución confirma a la locución mediante una prueba que la debilita o, inversamente, la debilita mediante una prueba que la confirma. Dicho de otro modo, la interlocución se justifica justificando la opinión locutora, que le es contraria. Aquí encontramos el mismo paralelismo que en la disyunción precedente, que era posible gracias a una falsa justificación *formal.* En el caso que nos ocupa, la disyunción es posible por una falsa justificación empírica. El resultado es comparable en los dos sistemas: el relato normal de locutor y el relato parásito del interlocutor se refuerzan en su oposición. Tenemos, pues, un relato normal: el marido busca a su mujer y ve confirmarse su angustia al enterarse de que, hace un momento, la arrastraba la corriente; y un relato parásito: el desconocido, que viene de verla en la corriente, afirma al marido que la mujer no está lejos. La disyunción se basa en la actividad mental del locutor: *encontrar-su-mujer,* actividad que la interlocución vuelve parásita mediante una inversión de significaciones: *muerta/viva.* Los relatos se consolidan apoyados uno en el otro, paralelamente, como en la figura precedente:

Relato normal FN → FA → D →
↓
Relato Parásito FN ——→ FD' →

Otras variantes son posibles dentro del sistema. Hasta el ejemplo 7, la superposición de las dos significaciones contradictorias la hace un solo personaje, el interlocutor. Este último, como la serpiente que se muerde la cola, se divide a sí mismo. En los otros ejemplos, la disyunción retoma su lugar entre el locutor y el interlocutor. Las dos funciones, colocadas en sus paralelas, no se destruyen lógicamente sino en el infinito.

Los contenidos de estos relatos son comparables a los precedentes en algunos puntos, en especial en el impulso psicológico que los anima. Un carácter fundamental de astucia rige su articulación misma, incluso si, como se da el caso, esta astucia es involuntaria; la paradójica eficacia de la justificación, que en verdad no es tal, subsiste siempre. Una misma moderación en la agresividad opone a ambos locutores: son impermeables el uno para el otro.

Sin embargo, la disyunción referencial moviliza un conjunto de contenidos más variados y más ricos que la disyunción semántica. En el grupo precedente, la articulación estaba bloqueada por signos y, por ende, indirectamente por el humor que los actualizaba, lo cual reducía la problemática a conflictos pasajeros y las relaciones de los personajes a relaciones privilegiadas en las que el humor, precisamente, gobierna los dramas. En ésta, la articulación liberada formalmente de toda coacción señalizadora no impone ningún accidente preciso de humor, ninguna relación privilegiada entre los personajes. Bloquea las significaciones en niveles más amplios. Cada caso representa, en definitiva, una pareja generalizable de individuos, locutor o interlocutor: el imbécil o la víctima-feliz hacen frente común ante el sensato-desdichado. Si se quisiera generalizar la articulación de estas historias, se podría decir que ella opone el *ingenuo feliz al realista*, siendo claro que *un ardid ingenuo* sirve de soporte a ambos.

II. Figuras de articulación regresiva

1. *Los relatos de disyunción semántica: articulación regresiva por homonimia de significantes.*

Una veintena de relatos parecen estar articulados de acuerdo a este sistema de disyunción. Reproducimos algunos, que representan las tendencias más variadas.

Función de normalización	*Función locutora de armado*	*Función interlocutora de disyunción*
1. Un grupo de hombres juega al *bridge* en un café.	*El mozo:* ¿Para quién es la cerveza? (*bière*).	*Un jugador:* Para el muerto.

Observación: Bière es en francés el significante común a dos significados diferentes: quiere decir «cerveza» y también «ataúd».

Función de normalización	*Función locutora de armado*	*Función interlocutora de disyunción*
2. *Sobreentendido:* Un sweater (fr. *tricot*) se llama también pull-over.	*Pregunta:* ¿Qué es un *pull* sin *over*?	*Respuesta:* Un sweater estéril. (Un *tricot-stérile*). *Justificativo:* Tricosteril.

Observación: Aunque es una expresión tomada del inglés, el término pull-over se usa en francés, con acentuación final, en la *e*. *Over*, pronunciado a la francesa, suena igual que *ovaire* que significa «ovarios» (órganos genitales). Por lo tanto «un pull sans over» suena como «un pull sin ovarios», de donde la respuesta *Tricosteril* es un apósito que se vende en farmacias.

Función de normalización	*Función locutora de armado*	*Función interlocutora de disyunción*
3. *Sobreentendido:* Los personajes están de caza.	*Pregunta:* ¿Qué pieza de caza prefiere el abogado?	*Respuesta:* El elefante, para tomar sus defensas (colmillos).

Observación: Défense en francés se refiere tanto a la «defensa» en un juicio (lo que corresponde al campo semántico de «abogado») como a los colmillos del elefante, que se denominan *défenses*.

Función de normalización	*Función locutora de armado*	*Función interlocutora de disyunción*
4. Dos polillas trabajan en un armario.		*Una polilla:* Me preparo a atravesar la Mancha. *La otra:* Lo que es yo, sólo hago papeles de suplente (*doublures*).

Observación: La Manche: en francés, como en castellano, «la mancha» puede referirse tanto a una vestimenta, como al canal del mismo nombre. *Doublures* significa a la vez «forro» (de un vestido) y «desempeñar papeles de doble o suplente» (en el lenguaje del teatro).

5. Un gato resfriado entra en una farmacia.	*El gato:* Quiero un jarabe para gato (*matou*).

Observación: La expresión *ma toux* («mi tos») se pronuncia igual que la expresión *matou*, que significa «gato». La frase dirigida al farmacéutico puede entenderse tanto, entonces, como «quiero un jarabe para la tos» y como «quiero un jarabe para gato».

6. El caníbal llega al momento del postre.	*El caníbal:* Estoy cansado de vuestros pequeños suizos. Mañana, quiero un esquimal.

Observación: Petits suisses puede referirse o bien a cierto tipo de queso que se consume como postre, o bien a los ciudadanos de Suiza: *esquimau* (esquimal) puede ser también un individuo o un helado, que con ese nombre se consume mucho en Francia.

7. El padre de mellizos va a ver a su médico.	*El padre:* Pero, ¿por qué he tenido mellizos?	*El doctor:* Detrás de esto hay dos factores (*facteurs*).

Observación: La expresión *deux facteurs* puede significar «dos factores» en el sentido de causas o elementos determinantes, y también «dos empleados de correo».

8. El enfermo, doblándose de dolor, va a ver al médico.	*El enfermo:* Usted me dijo que no usara asiento (*selle*)...	*El mismo:* ...pero en bicicleta realmente hace muy mal.

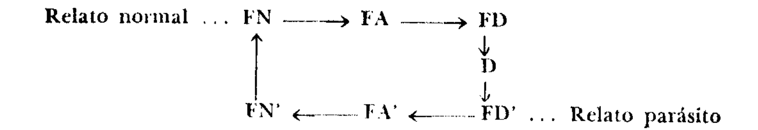
Observación: Asiento (*selle*) se pronuncia igual que sal (*sel*). Cuando el médico le dijo al paciente «que no usara sal», éste entendió «que no usara asiento».

9. Un marido ha matado a golpes a su mujer.	*El juez:* ¿Pero por qué con una plancha?	*El marido:* Porque ella empezaba a tener arrugas.

Observación: Hemos traducido como «tener arrugas» la expresión francesa *prendre de mauvais plis*, literalmente «tomar malas arrugas o pliegues». Como expresión idiomática, *mauvais plis* significa «malos hábitos».

En estos relatos, las dos primeras funciones, que se diferencian mal cuando los personajes son muy pocos o ninguno, dan ar-

mazón a un discurso cuya coherencia formal se mantiene hasta el fin a pesar de un «descarrilamiento» en medio del camino: la historia tropieza con un signo-disyuntor y se equivoca de significado. A diferencia del paralelismo analizado precedentemente, tenemos aquí una secuencia unilineal: su forma es consecuente, pero su sentido es absurdo. Esta consecuencia fusiona las dos primeras funciones a la tercera e, inversamente, la tercera retrocede permanentemente hacia las dos primeras, hasta alcanzar su punto de partida. La tercera función, el relato parásito, por ejemplo *una-bicicleta-sin-asiento-hace mal* se convertiría en un relato normal si no fuera porque está ligado al hecho de que el incidente ha sido provocado por un-régimen-sin-sal. Esto equivale a decir que este relato se cierra sobre sí mismo como la cuadratura del círculo: es imposible salir. El esquema de esta figura puede ser bosquejado así:

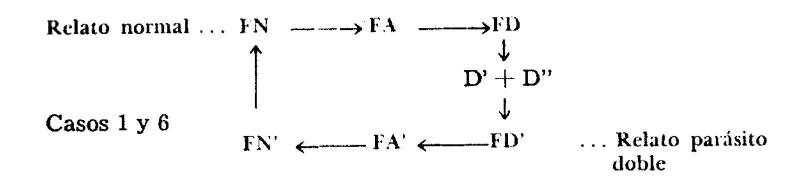


La cohesión formal de esta figura se consolida mediante un sistema preciso de articulaciones. Para evitar el caso límite del retruécano (como el famoso «aquí me-ando», que tendría su lugar dentro de este sistema) el disyuntor es transferido de un relato al otro junto con el elemento que lo funcionaliza: «sin» en «sin-ovarios»; un «jarabe» en «un jarabe para mi-tos» *(matoux)*. Este ayudante funcional consolida el rigor del formalismo y de esta manera hace más brillante —puesto que la hace más significante— la coincidencia que produce la disyunción.

En estos relatos es posible estudiar algunas variantes narrativas, en función de la naturaleza del ayudante; abarcan desde el casi-retruécano, cuando el ayudante tiene sólo un potencial débil de activación, hasta la historia propiamente dicha, cuando ocurre lo contrario. Las preposiciones «sin» o «para» sólo son, evidentemente, preposicionales. No proporcionan al disyuntor una posición lo bastante significante como para que la disyunción se opere de inmediato. «Sin over» remite a una disyunción con «sweater estéril» (*tricot-stérile*): esta disyunción de tipo retruécano sería fácil, banal o gratuita, si no fuera porque una segunda disyunción viene a reforzar la primera e introduce como justificativo de apoyatura, la semia far-

macéutica del Tricosteril. Se neutraliza la debilidad de la primera disyunción mediante una segunda (*tricot-stérile/Tricostéril*) y la debilidad de los dos primeros relatos por medio de un tercero (la alusión a un producto farmacéutico). Con el ayudante «comer», ayudante que es, sin embargo, muy activo, el Esquimal destinado al caníbal corría el riesgo de ser un disyuntor fácil porque es necesario que el caníbal devore a alguien sea de Groenlandia o de otro lugar. La feliz existencia del *petit-suisse* (el pequeño suizo) ha venido a reforzar la disyunción y de esta manera la comida resulta más notable. La cohesión formal de la secuencia aumenta en proporción directa al poder funcional del ayudante. Precisamente con ayudantes tales como *atravesar, usar, comer* y muchos otros, el relato parásito adquiere una significación por sí mismo y por lo tanto se articula más significativamente sobre el relato normal.

A estas variaciones en los ayudantes, se agregan las variaciones de las articulaciones derivadas de los mismos disyuntores. Los relatos lineales se pueden enriquecer según el número de semias que están en disyunción. En los ejemplos 1 y 6 los dos disyuntores refuerzan la misma semia parásita (*necrología* en el primer caso: *bière* (cerveza-ataúd), mort (muerto); *la comida del caníbal* en el segundo caso: suizo, esquimal). Se produce aquí una duplicación de la disyunción. En el ejemplo 4, los dos disyuntores aportan dos semias distintas, una marítima y otra teatral, lo cual enriquece la figura a la vez que duplica la disyunción. Las variantes del esquema precedente podrían representarse así:



Relato normal . . . FN ——→ FA ——→FD

D' = D''

FN' ←—— FA' ←——FD' . . . 1er. relato parásito

FN'' ←—— FA'' ←—— FD'' . . . 2do. relato parásito
Relato parásito desdoblado

En todos los casos, el relato normal se fusiona con uno o varios relatos parásitos en una secuencia narrativa formalmente homogénea. La disyunción depende de esta discursividad formal que concilia en un circuito cerrado dos universos irreconciliables. El *contenido* de estas historias es profundamente afectado por estas cuadraturas-circulares simples, dobles o desdobladas. Un solo personaje, o bien dos personajes idénticos como en el caso de las polillas, sirven de soporte a la disyunción. Cuando hay un interlocutor, juez o médico, es sólo el pretexto destinado a despertar el monólogo del interlocutor. La disyunción cuestiona la interlocución, al desenredar una problemática sobre la definición, la naturaleza, los hábitos de la interlocución. La falla mental deriva de la vida «interior»; al producir una disyunción, el sujeto se convierte en objeto de disyunción o, si se prefiere, psicológicamente, de agresión. A diferencia del tipo anterior de diálogo, donde la agresividad, aún cuando fuera sorda, iba de un personaje a otro, en el monólogo que estamos analizando ahora la agresividad no está dirigida a nadie. Imbécil o loco, la vida interior del interlocutor *regresa* a una anormalidad catastrófica. Esta figura, dentro de los límites permitidos por el juego de los signos, produce una disyunción de las desdichas de la conciencia individual.[5]

2. *Los relatos de disyunción referencial: articulación regresiva por polisemia simple.*

Dado que el número de historias es mayor en este grupo y en los que siguen, ampliaremos la lista de ejemplos. Consideremos los ejemplos siguientes:

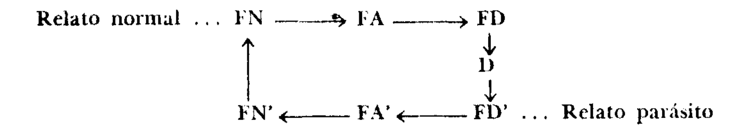
Función de normalización	*Función locutora de armado*	*Función interlocutora de disyunción*
1. Un escocés se entera una mañana de que el tren en que iba su mujer tuvo un accidente.	*El escocés:* Duda ante un quiosco y no compra el diario.	*El mismo:* Compraré la edición de la noche que trae la lista de las víctimas.

5. Se puede pensar evidentemente que el marido *se burla* del juez (caso 9). Pero las razones que tiene el que se ríe para reír son tan numerosas como los mismos que ríen y no pueden ser tomadas aquí en consideración. De todos modos, se puede suponer que el marido agrava «catastróficamente» su caso.

2. Dos escoceses discuten.	*Uno:* Rompe su botella en la cabeza del otro.	*El mismo:* ¡Bah!, no estaba pagada.
3. Una pareja de escoceses busca un médico: su bebé se tragó una moneda.	*Los padres:* ¿Es bueno el médico?	*Otro escocés:* Sí, en todo caso es honesto, no creo que se la guarde.
4. Un corso va a un entierro con su burro.	*El amigo:* ¿Por qué llevas al burro?	*El corso:* ¿Quién vestiría el duelo al volver?
5. El padre y el hijo corsos hacen la siesta.	*El padre:* ¿Llueve?	*El hijo:* Espera, voy a llamar al perro, a ver si está mojado.
6. Un corso quiere un libro sobre agricultura.	*El librero:* Lleve éste. Cuando lo haya leído, tendrá ya medio trabajo hecho.	*El corso:* Entonces, deme dos.
7. Marie-Chantal quiere comprar un libro.	*Gladys:* ¿Por qué?	*Marie-Chantal:* Porque mi marido me ha *comprado una lectora* (liseuse).[6]
8. Marie-Chantal vuelve de Mallorca.	*Gladys:* ¿Dónde queda?	*Marie-Chantal:* No sé, porque fui en avión.
9. Gladys va a ver al médico.	*Gladys:* No me atrevo a desvestirme delante de él.	*Marie-Chantal:* Te equivocas, es un hombre como los demás.
10. El presidente frente a una reina de la belleza.	*El presidente:* ¿Qué tipo de lectura llevaría Ud. a una isla desierta?	*La reina:* Un marino tatuado.
11. Hasta los once años el niño no ha pronunciado palabra. De pronto, en la mesa, pide sal.	*Los padres:* ¡Dios mío, qué milagro! Pero, ¿qué ha sucedido?	*El niño:* Hasta ahora, el servicio era bueno.
12. Un boxeador, antes del match, pregunta inquieto por su camarín.	*El boxeador:* ¿Dónde está?	*El manager:* No te preocupes, te llevaremos.
13. El portero indica la habitación al cliente. «La primera puerta después de la viga.»	*El cliente:* ¡¡¡Bing!!!	*El portero:* Esa es la viga, ahora encuentra Ud. la puerta.
14. Dos chicos charlan.	*Uno:* ¿En tu casa rezan antes de comer?	*El otro:* ¡Oh, no! Mamá cocina muy bien.
15. El guardián del Zoológico llora ante el elefante muerto.	*El patrón:* Consuélese, se lo reemplazaremos.	*El guardián:* Cómo se ve que Ud. no tiene que enterrarlo.

6. *Liseuse* es un pequeño indicador que sirve para marcar la página del libro en que se ha detenido la lectura. Se dice también de una persona que lee mucho, acepción que sería equivalente a «lectora».

En este sistema, como en el anterior, la interlocución responde formalmente a la locución, pero equivocándose en cuanto a la significación de un elemento referencial del relato. Es cambiando las motivaciones de este elemento disyuntor, como la interlocución «parásita» el sentido del relato normal. Esta «parasitación» es ambigua en la medida en que la polisemia disyuntora no es privilegiada. Las semias trastocadas no son contradictorias como en la primera figura: son indiferentes y variables al infinito. El relato normal resulta ser a la vez afirmado y perturbado, como antes es reconocido y destruido por el relato parásito. El hecho de que el escocés no compre, por economía, el diario de la mañana, no excluye que pueda esperar *con mayor impaciencia* saber si su mujer está muerta por la noche. El que Marie-Chantal compre libros porque su marido le ha regalado una reposera no excluye que no tenga *más ocasión que antes* de leerlos. Es la cohesión formal de las tres funciones lo que vuelve parásita a la tercera. Y esta tercera retorna constantemente a las dos primeras para justificar su propio movimiento. Los relatos normales y parásitos se completan desmembrándose y la historia, igual que antes, gira en un círculo sin fin: el interlocutor ha sustituido una motivación normal por una motivación accesoria, inconfesable, improvisada... Volvemos a encontrar la cuadratura-circular de la figura precedente:



Las variantes del sistema son poco numerosas en función de la simplicidad y de la elasticidad de su articulación. El disyuntor referencial es el soporte de una multitud de complementos que basta invertir a cualquier nivel (causas, fines, consecuencias, lugar...) para obtener una disyunción. De allí la gran cantidad de relatos de este grupo y de allí también surge, en razón de esta gran cantidad, la necesidad de seleccionarlos articulándolos según ciertos tipos de contenidos.
Estos contenidos, en efecto, tienen tendencia a descubrir determinados rasgos comunes que se apoyan en defectos de carácter. Hemos encontrado un buen número de relatos articulados psicológicamente por la avaricia, en el caso de los escoceses; la holgazanería en los corsos, la frivolidad mundana en Marie-Chantal. Volvemos a encontrar aquí el carácter intimista de las historias precedentes y la ausencia de agresividad de un personaje con el otro, cuando no esa regresión mental engendrada por el cariz convencionalmente decepcionante (para el locutor) de recibir una respuesta que desmerece invariablemente la pregunta. Cuando los dos locutores tienen el mismo carácter, es decir, el mismo defecto —dos corsos, dos escoceses...— la regresión se opera, más allá del relato mismo, en la conciencia duplicada del lector-oyente.
Pero aquí también los contenidos de los relatos de articulación regresiva se han enriquecido al pesar de la disyunción semántica a la disyunción referencial. En lugar de provocar disyunción entre rasgos de carácter momentáneos dentro de situaciones excepcionales, lo hacen entre rasgos de carácter estabilizados, tipos sociales. Podríamos generalizar la articulación de sus contenidos diciendo que oponen el *idealismo del carácter al prosaísmo de los caracteres,* dando por sentado que la *carencia de los caracteres* torna no categórica la oposición.

III. Las figuras de articulación progresiva

1. *Los relatos de disyunción semántica: articulación progresiva por homonimia de significaciones.*

Tomemos los siguientes ejemplos:

Función de normalización	*Función locutora de armado*	*Función interlocutora de disyunción*
1. Dos ladrones salen de la cárcel.	*Primer ladrón:* ¿Tomamos algo?	*Segundo ladrón:* ¿A quién?
2. Dos ladrones discuten.	*Primer ladrón:* ¿Te guardas todo el dinero para la vejez?	*Segundo ladrón:* No, para mi abogado.
3. Un padre quiere regalar una bicicleta a su hijo, un pilluelo que parece haberse corregido.	*El padre:* ¿Con qué características quieres que te la consiga?	*El hijo:* Sin que te vean.
4. El conductor de un automóvil accidentado va al garaje.	*El conductor:* ¿Qué se puede sacar de él?	*El mecánico:* Una foto.
5. Un mozo de café va a pagar sus impuestos.	*El mozo:* ¿Acepta Ud. propinas? —No se ofenda, me llevo todo de nuevo.	*El recaudador:* Ud. se burla de mí.
6. El escocés convaleciente ante su médico.	*El médico:* Ud. le debe la cura a su buena constitución.	*El escocés:* Entonces, ¿a Ud. no le debo nada?
7. Una vieja dama en una escuela de choferes.	*El profesor:* Y ahora, vamos a dar marcha atrás.	*La dama:* Imposible, yo no retrocedo ante nadie.
8. Dos abuelas juegan a la triple.	*Una:* Perdimos con ese caballo.	*La otra:* ¡Tanto mejor! ¿Qué hubiéramos hecho con él si lo ganábamos?
9. Dos amigos escoceses se encuentran.	*Uno:* Préstame un poco de atención.	*El otro:* Sí, pero con mucho interés.
10. Un niño rico con su niñera en el jardín.	*Un transeúnte:* ¡Qué hermoso niño! ¿Ya camina?	*La niñera:* ¿Caminar? Pero si nunca tendrá necesidad de caminar.

En este grupo, el relato normal no tropieza con un signo equivocándose de significado, sino con uno o varios signos, equivocándose en cuanto a las significaciones. Este sistema vuelve esenciales las dos primeras funciones. La función de normalización propone una situación en la que los personajes tienen un rol. La locución de armado concreta su problemática en

función de este rol. El interlocutor ya no responde simple y automáticamente a un signo, sino que interpreta ese signo según su propia lógica. Dicho de otro modo, hay en estos relatos dos lógicas consecutivas y heterogéneas, la normal contra la parásita, y la coherencia formal del relato las mantiene juntas. No se unen una con la otra ni paralela ni circularmente, sino que se suceden cambiando de rumbo y se justifican por separado. Obtenemos, pues, una figura acodada y abierta cuyo esquema podría trazarse así:

```
Relato normal ... FN ——> FA ——> D ... FD
                                ↓
                                FD' ——> FA' ——> FN' ... Relato
                                                        parásito
```

Las variaciones de articulación son ínfimas en estos sistemas, pero pueden ser enriquecidas por una segunda disyunción derivada, como en el ejemplo del mozo de café (caso 5): una primera disyunción (polisemia semántica) provoca la reacción del recaudador; una segunda (polisemia referencial) provoca la reacción del mozo. Éstas pueden ser inversamente debilitadas por una modificación de los signos, como en los ejemplos 7 y 8: *dar marcha atrás en la escuela de choferes* no significa *dar marcha atrás; perder la triple «con» un caballo* no significa *perder un caballo.* Sin duda no es un azar que los personajes elegidos sean una vieja dama y una abuela: es sabido que sus facultades mentales o auditivas se suponen deficientes.

Es a nivel de los contenidos donde se da la mayor riqueza de estos relatos. Su ritmo doblemente consecuente (doble lógica de los locutores, coherencia formal de la secuencia), parece tornarlos aptos para utilizar elementos disyuntores más estructurados socialmente. Como los ejemplos lo muestran, los contenidos se apoyan en mecanismos psicosociológicos de condicionamiento conformes a los mecanismos a la vez automatizados e interpretativos del sistema. Un estudio de los contenidos podría realizar en este grupo el censo de las condiciones sociales que están en disyunción: de todos estos pilluelos, viejos, mecánicos, mozos de café... Estos condicionamientos no excluyen rasgos de carácter que hemos encontrado en otras partes como la avaricia escocesa, o la holgazanería corsa, aunque aquí condicionados; los mismos temas pueden aparecer en distintos grupos.

Es obvio señalar, puesto que hemos tomado la agresividad como test de articulación psicológica, que ésta es imperceptible. Los personajes no se oponen directamente. La agresividad, si es que la hay,[7] es por completo latente, difusa y hiere por sorpresa; el locutor descubre más que a un contradictor, a un «mundo» de contradicciones. Esta articulación es tan «progresiva» que el diálogo podría llegar... muy lejos. Si quisiéramos caracterizar este sistema, diríamos que opone *la inocencia a la perversión*, teniendo en cuenta el *condicionamiento social* que las gobierna y reduce su distancia.

2. *Los relatos de disyunción referencial: articulación progresiva de polisemia antonímica.*

Función de normalización	*Función locutora de armado*	*Función interlocutora de disyunción*
1. Una mujer reprocha al marido su indiferencia.	*La mujer:* Antes me tomabas las manos.	*El marido:* Porque antes tocabas el piano.
2. El marido después de una disputa parece haber tenido la última palabra.	*El marido:* Sabía que terminarías por callarte.	*La mujer:* No me callo, descanso.
3. El marido recibe en brazos a su mujer desvanecida.	*El marido:* María, tráigame un coñac	*María:* ¿Y para la señora?
4. El empleado besa a la secretaria.	*El patrón:* ¿Y para esto le pago?	*El empleado:* Oh, no señor, esto lo hago gratis.
5. El condenado frente a su verdugo.	*El condenado:* ¿No tiene vergüenza?	*El verdugo:* ¡Bah! De algo tienen todos que vivir...
6. Un cliente encuentra borra de café en su taza.	*El cliente:* ¿Qué es esto?	*La muchacha:* Yo sirvo, no soy vidente.
7. En Londres, un cliente encuentra una mosca en la sopa.	*El cliente:* Mozo, ¿qué hace aquí esta mosca?	*El mozo:* Aparentemente, Sir, hace *crawl.*

7. ¿Pero acaso no hay siempre agresividad?

8. Dos amigas charlan.	*Una:* Adoro la naturaleza.	*La otra:* ¿Después de lo que te hizo?
9. Un joven se confiesa antes de casarse.	*El sacerdote:* ¿Cortejó usted muchas mujeres?	*El joven:* Padre, he venido para humillarme, no para vanagloriarme.
10. La joven va a confesarse.	*La joven:* Padre, me acuso de orgullo: cuando me miro al espejo me encuentro hermosa.	*El sacerdote:* Tranquilícese, hija mía, no es orgullo, es un error.
11. Dos amigos discuten al salir de la iglesia.	*Uno:* Cuando el sacerdote te dijo: «no robarás», te pusiste verde. *Uno:* Pero cuando dijo: «no cometerás adulterio», te echaste a reír.	*El otro:* Porque me di cuenta de que no tenía el paraguas. *El otro:* Es que me acordé dónde lo había dejado.
12. Gladys le cuenta a Marie-Chantal que la madre de Gerardo ha tenido un accidente.	*Gladys:* Está desfigurada. *Gladys:* Un cirujano le reconstituirá el rostro tal como era antes.	*Marie-Chantal:* ¡Oh, es espantoso! *Marie-Chantal:* ¡Oh, es espantoso!
13. En vísperas de un duelo, uno de los dos adversarios, temeroso, telefonea a la policía.	*El miedoso:* Dos hombres se van a batir; vayan para evitar un crimen.	*El gendarme:* Ya lo sé, su adversario acaba de llamarme.
14. Un condenado por injuriar a un agente está en el tribunal.	*El presidente:* ¿Tiene usted algo que agregar?	*El condenado:* Sí, pero a este precio no me animo.
15. El dueño de un negocio oye ruido por la noche, baja y encuentra a un ladrón. —¿Qué busca?	*El ladrón:* ¡Dinero!	*El patrón:* Entonces, busquemos juntos y lo repartimos.
16. Dos automovilistas, frente a frente, se niegan a darse paso.	*Uno de ellos* abre el diario y se pone a leer.	*El otro* grita por la ventanilla: cuando haya terminado, me lo pasa.

Este sistema de disyunción referencial con articulación progresiva se distingue de la regresiva como caso límite o privilegiado. La interlocución es diametralmente opuesta a la locución. De aquí deriva una especificidad propia de este sistema, especificidad que expresa más que un grado superior de divergencia entre las significaciones normales y las parásitas. En esta figura, el locutor aporta su coeficiente personal de presencia, su opinión, que es tenida en cuenta por el interlocutor en su respuesta. Dicho de otro modo: mientras el sistema regresivo proponía una suerte de reconocimiento destructivo de lo normal por lo parásito, éste propone, en cierto modo, su refutación rehabilitadora. La función normal está lógicamente articulada sobre la función parásita con intención casi dramática: la lógica de las significaciones de armado se conserva, pero las opiniones se invierten. Este cambio de rumbo se opera sobre significaciones de segundo grado, significaciones de significaciones. En la secuencia lógica de las dos funciones disyuntoras —las dos últimas—, la problemática del armado sigue su camino, pero desnaturalizándose en el curso de la disyunción. Tenemos una secuencia consecuente y abierta, pero acodada al igual que en la articulación semántica anterior.

Relato normal ... FN ⟶ FA ⟶ D ... FD
↓
FD' ⟶ FA' ⟶ FN' ... Relato parásito

Las variaciones de figuras son técnicamente inexistentes, como siempre que se trata de significaciones. Pueden aparecer a nivel de las relaciones entre el locutor y el interlocutor: pueden ir de la agresión alusiva (caso 3) a la agresión precisa (caso 8). Pueden ir de la agresión directa (casos 2 y 6) a la agresión por interpósita persona (casos 11 y 12). En estos dos últimos casos, no es el locutor el agredido sino directamente la madre de Gerardo o el sacerdote (si se quiere). Aquí opera un sistema de compensación que duplica la articulación disyuntora. La agresividad indirecta hacía correr un riesgo de debilidad de transmisión porque se podía no comprender de primera intención (caso del sacerdote), o un riesgo de no disyunción porque se podía considerar «serio» el primer paso de la historia (caso de la madre de Gerardo).
En el plano del contenido, estos relatos, como sus sosías progresivos anteriores, presentan un cierto grado de temperancia en la problemática que opone a los locutores. Les es común una cierta inocencia en la réplica disyuntora. Los interlocutores anuncian de entrada un punto de vista empírico que

sólo la interpretación revela como agresivo. Pero incluso aquí, pasando de lo semántico a lo referencial, el campo de los contenidos de la figura se intensifica y se extiende: la guerra no se ha iniciado pero las cargas explosivas están preparadas. Los ejemplos de agresión feroz, velada bajo el reconocimiento inocente de un hecho, son numerosos: la interlocutora toma gentilmente el partido de su amiga contra la naturaleza que le ha hecho tanto mal; el sacerdote va gentilmente en auxilio de su pecadora para decirle que sólo se ha equivocado, etc.... Esta distancia mediadora entre la reconciliación ficticia y la agresividad real es el sello propio de este sistema. Los ejemplos 15 y 16 son privilegiados; el interlocutor-conductor, imita a su locutor para exasperarlo más; el interlocutor-robado imita al ladrón para mistificarlo mejor.

Digamos que incluso camuflado, el sistema de esta figura puede alcanzar la ferocidad. Opera la disyunción a un nivel de significaciones extremadamente sensibles para el locutor; le cuestiona el conformismo de su existencia, su honorabilidad. El cliente que encontró la mosca en el café y que tuvo la desdicha de no apreciar el estilo de natación de este insecto se siente negado en tanto hombre-cliente. Podríamos generalizar la articulación psicosociológica de estas historias diciendo que ellas oponen el *conformismo al cinismo,* dando por sentado que estas historias se encargan de relativizar los extremos.[8]

En todos estos relatos con tres funciones, la articulación mayor, la que provoca la disyunción entre la locución y la interlocución, tiene un sentido único. Por hipótesis, el relato sigue el camino de la bifurcación parásita. La estabilidad de la secuencia tiene la resistencia de un nudo gordiano: sólo se la puede desatar olvidando la historia (articulación bloqueada o regresiva) o desarrollándola hasta la muerte (articulación progresiva). Quizás esto explique por qué la misma historia puede hacer reír indefinidamente: si entramos en la articulación, caemos en la red. Si bien esta disyunción es retóricamente comparable a las «anomalías semánticas» de la escritura seria, como las que estudió P. Todorov,[9] difiere de éstas por la función que desempeña en la secuencia narrativa. En la narración normal, digamos «seria» por oposición a «humorística», la anomalía es un elemento constitutivo de la expresión narrativa y lleva poéticamente (como lo prueban los ejemplos dados por el autor) una finalidad en sí; la presencia de una «combinación anómala» de semas «de un morfema al otro», para retomar los términos de Todorov, es un hueco de sombra en la lógica de la lengua, el soporte de un sueño re-organizador. La coherencia narrativa del sintagma se ve así reforzada. En la narratividad sometida a disyunción, por el contrario, la anomalía sustituye dos coherencias por una incoherencia e impone un final de relato que es el fin de todo, incluyendo en particular el fin de la poesía.[10] La anomalía disyuntora no es iluminadora sino fulminante.

Escuela Práctica de Altos Estudios,
París.

8. No presentamos aquí, para no recargar este trabajo, los siete relatos residuales, de los 180 reunidos, cuyo hermetismo deriva de una mezcla de los sistemas descriptos.

9. En *Langages,* nº 1, 1966, p. 102 sq.

10. Lo que no excluye naturalmente que pueda, en ausencia de toda ensoñación poética y a causa de esta ausencia, descubrir una poesía que le sea propia.

La gran sintagmática del film narrativo *

Christian Metz

Hay una *gran sintagmática* del film narrativo. Un film de ficción se divide en un cierto número de *segmentos autónomos.* Evidentemente su autonomía es sólo relativa, puesto que cada uno adquiere su sentido en relación con el film (siendo este último el *sintagma máximo* del cine). Sin embargo, llamaremos aquí «segmento autónomo» a todo segmento fílmico que sea una subdivisión de primer nivel, es decir, una subdivisión directa del film (y no una subdivisión de una parte del film). En el estado actual de *normalización relativa* del lenguaje cinematográfico, parece qu(los elementos autónomos se distribuyen en torno a *seis grandes tipos,* que serían así «tipos sintágticos» o, mejor todavía, tipos sintagmáticos.[1] De estos seis tipos, cinco son *sintagmas,* es decir, unidades constituidas por varios planos. El sexto está constituido por los segmentos autónomos consistentes en un solo plano, es decir, los *planos autónomos.*

---

* Este texto constituye la segunda parte de una exposición oral pronunciada el 2 de junio de 1966 en Pesaro (Italia), en ocasión de una Mesa Redonda cuyo tema era: «Para una nueva conciencia crítica del lenguaje cinematográfico» (esta Mesa Redonda formaba parte del Segundo Festival del Nuevo Cine, Pesaro 28 de mayo-5 de junio de 1966). La exposición tenía por título global: «Consideraciones sobre los elementos semiológicos del film».
El origen oral de este texto explica el estilo del trabajo.

1. Existen muchas maneras de presentar el «cuadro» de los grandes sintagmas fílmicos, muchos *grados de formalización.* El nivel aquí presentado corresponde a una etapa intermedia de la formalización, relativamente próxima aun al imperio cinematográfico, así como a los análisis de los teóricos clásicos del cine (análisis por lo demás muy incompletos incluso en su nivel; ver las diversas «mesas de montaje»). Esta etapa, que hace indispensable el estado actual de la semiología del cine (disciplina naciente), deberá ser superada en provecho de una formalización más completa que pondrá mejor de manifiesto las elecciones reales (es decir, más o menos inconscientes) que debe enfrentar el cineasta en cada punto de la cadena fílmica. Esta formalización más completa no significará un cambio de las opiniones profesadas en lo tocante al lenguaje cinematográfico, sino un perfeccionamiento del metalenguaje semiológico (trabajo en elaboración).

1. La escena reconstituye, por medios *ya* fílmicos, una unidad que *todavía* se siente como «concreta» y como análoga a las que nos ofrece el teatro o la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular y concentrada). En la escena, el significante es fragmentario (varios planos que no son más que «perfiles» —*Abschattungen*— parciales), pero el significado se siente como unitario. Todos los perfiles son interpretados como tomados de una masa común pues la «visión» de un film es, de hecho, un fenómeno más complejo que pone en juego constantemente tres actividades distintas (percepciones, reestructuraciones del campo, memoria inmediata) que operan sin cesar una sobre la otra y trabajan sobre los datos que se proporcionan a sí mismas. Los hiatos espaciales o temporales dentro de la escena son *hiatos de cámara,* no *hiatos diegéticos.*

2. La secuencia constituye una unidad más inédita, más específicamente fílmica aun, la de una acción compleja (aunque única) que se desarrolla en varios lugares y «salta» los momentos inútiles. Ejemplo-tipo: las secuencias de persecución (unidad de lugar, pero esencial y ya no literal; es el «lugar de la persecución», es decir, la paradójica unidad de un lugar móvil). Dentro de la secuencia hay hiatos diegéticos, aunque reputados insignificantes, al menos en el plano de la denotación (los momentos saltados son «sin importancia para la historia»). Es lo que diferencia a estos hiatos de aquellos que destaca el fundido en negro (o cualquiera otro procedimiento óptico) *entre dos segmentos autónomos:* estos últimos son reputados sobre-significantes (no se nos dice nada pero se nos sugiere que habría mucho que decir: el fundido en negro es un segmento fílmico que no muestra nada pero que es muy visible). Contrariamente a la escena, la secuencia no es el lugar en que coinciden —aunque sólo fuera en principio— el tiempo fílmico y el tiempo diegético.

3. El sintagma alternante (ejemplo-tipo: lo que se llama «montaje paralelo» o «montaje alternado», según los autores) no descansa ya sobre la unidad de la cosa narrada, sino sobre la unidad de la narración que mantiene juntas líneas diferentes de la acción. Este tipo de montaje es rico en connotaciones diversas, pero se define en primer lugar como siendo una cierta manera de construir la denotación.
El montaje alternante se divide en tres subtipos si se elige como criterio la naturaleza de la *denotación temporal.* En el *montaje alternativo,* el significado de la alternancia es, en el plano de la denotación temporal, la alternancia diegética (la de las «acciones» presentadas). Ejemplo: dos jugadores de tenis cada

uno de los cuales «se encuadra» en el momento en que tiene la pelota. En el *montaje alternado,* el significado de la alternancia es la simultaneidad diegética (ejemplo: los perseguidores y los perseguidos). En el *montaje paralelo* (ejemplo: el rico y el pobre, la alegría y la tristeza), las acciones conjugadas no tienen entre sí ninguna relación en lo tocante a la denotación temporal, y esta defección del sentido denotado abre la puerta a todos los «simbolismos», para los que el montaje paralelo es un lugar privilegiado.

4. El sintagma frecuentativo (ejemplo: una muy larga marcha a pie en el desierto traducida por una serie de vistas parciales unidas por fundidos encadenados en cascada) pone ante nuestros ojos lo que jamás podremos ver en el teatro o en la vida: un proceso completo que agrupa virtualmente un número indefinido de acciones particulares que sería imposible abarcar con la mirada, pero que el cine comprime hasta ofrecérnoslo en una forma casi unitaria. Por encima de los significantes *redundantes* (procedimientos ópticos, música, etc.), el significante *distintivo* del montaje frecuentativo debe ser buscado en la *sucesión apretada de imágenes repetitivas.* A nivel del significante, el carácter *vectorial* del tiempo, que es propio de lo «narrativo» (secuencias ordinarias), tiene tendencia a debilitarse y a veces a desaparecer (retornos cíclicos). Según los significados, se pueden distinguir tres tipos de sintagmas frecuentativos: el *frecuentativo pleno* que engobla todas las imágenes en una gran sincronía en cuyo interior deja de ser pertinente la vectorialidad del tiempo. El *semi-frecuentativo* es una serie de pequeñas sincronías, traduce una evolución continua de evolución lenta (un proceso psicológico en la diégesis, por ejemplo): cada «flash» se siente como extraído de un grupo de otras imágenes posibles y correspondientes a un *estadio* del proceso; pero en relación con el conjunto del sintagma, cada imagen va a colocarse en su lugar sobre el eje del tiempo: la estructura frecuentativa no se despliega pues en la escala del sintagma entero sino solamente de cada uno de sus estadios. El *sintagma-seriado* consiste en una sucesión de breves evocaciones de acontecimientos derivados de un mismo orden de realidades (ejemplo: escenas de guerra); ninguno de estos hechos es *tratado* con la amplitud sintagmática a que hubiera podido aspirar; uno se contenta con *alusiones,* pues es sólo el conjunto el destinado a ser tenido en cuenta por el film; hay aquí un equivalente fílmico (balbuceante) de la *conceptualización.*

5. El sintagma descriptivo se opone a los cuatro tipos precitados porque en estos últimos la sucesión de las imágenes en la pantalla (= lugar del significante) correspondía siempre a alguna forma de relación *temporal* en la diégesis (= lugar del significado). No siempre eran *sucesiones* temporales (ejemplo: montaje alternante en su variante paralela, montaje frecuentativo en su variante «plena»), pero siempre eran relaciones temporales. En el sintagma descriptivo, por el contrario, la sucesión de las imágenes en la pantalla corresponde únicamente a series de *co-existencias espaciales* entre los hechos presentados (observemos que el significante es siempre lineal y consecutivo, en tanto que el significado puede serlo o no).
Esto no implica en modo alguno que el sintagma descriptivo pueda aplicarse solamente a objetos o a personas *inmóviles*. Un sintagma descriptivo puede muy bien recaer sobre *acciones*, siempre que sean acciones cuyo único tipo de relaciones inteligible sea el paralelismo espacial (en cualquier momento del tiempo en que se las tome), es decir, acciones que el espectador no puede conectar mentalmente en el tiempo (ejemplo: un rebaño de ovejas en marcha: vistas de las ovejas, del pastor, del perro, etc.).
En una palabra, el sintagma descriptivo es el único sintagma en el que los encadenamientos temporales del significante no corresponden a ningún encadenamiento temporal del significado, sino sólo a ordenamientos espaciales de este significado.

6. El plano autónomo no se reduce solamente al famoso «*plano-secuencia*», sino que comporta también algunas de esas imágenes llamadas *insertas*, así como diversos casos intermedios. El plano-secuencia (y sus diversos derivados) es *una escena* (ver más arriba) tratada si no en un sólo «plano», al menos en una sola toma. Las inserciones se definen por su calidad de *interpolados*. Si se elige como principio de clasificación la causa de este carácter de interpolado, se distinguirán cuatro grandes subtipos de inserciones: las imágenes *no-diegéticas* (metáforas puras), las imágenes llamadas *subjetivas* (es decir, las que no son en absoluto consideradas —como— presentes, sino consideradas —como— ausentes por el héroe diegético; ejemplo: recuerdo, sueño, alucinación, premonición, etc.), las imágenes plenamente diegéticas y «reales» pero *desplazadas* (es decir, sustraidas a su ubicación fílmica normal y colocadas deliberadamente como enclaves dentro de un sintagma extraño que los recibe; ejemplo: en medio de una secuencia relativa a los perseguidores una imagen única de los perseguidos) y, por último, las inserciones explicativas (detalle aumentado, efecto de lupa; se sustrae el motivo a su espacio empírico y se lo coloca

en el espacio abstracto de una intelección). Todos estos tipos de imágenes sólo son inserciones cuando son presentadas una sola vez y en medio de un sintagma que les es extraño. Pero si son organizadas en serie y presentadas en alternancia con otra serie, dan lugar a un sintagma alternante (es un ejemplo fílmico de *transformación*).

Diégesis y film.

Estos seis grandes tipos sintagmáticos sólo pueden ser señalados *en relación* con la diégesis, pero *dentro* del film. Corresponden a *elementos* de diégesis, no a «la diégesis» a secas. Esta última es el *significado lejano* del film tomado en bloque, en tanto que los elementos de diégesis son los *significados próximos* de cada segmento fílmico. Hablar directamente de la diégesis (como se hace en los cine clubs) jamás nos dará la división sintagmática del film, porque esto significa examinar significados sin tener en cuenta a sus significantes. A la inversa, querer dividir unidades sin tener en cuenta *el todo* de la diégesis (como en las «mesas de montaje» de algunos teóricos de la época del cine mudo), es operar sobre significantes sin significados, pues lo propio del film narrativo es narrar. El significado *próximo* de cada segmento fílmico está unido a ese segmento mismo por indisolubles nexos de reciprocidad semiológica (*principio de la conmutación*) y sólo un metódico ir y venir de la instancia *fílmica* (significante) a la instancia *diegética* (significada) nos da alguna posibilidad de llegar a dividir un día el film de modo no demasiado discutible.

Sintagmática y montaje

Cada uno de los seis grandes tipos sintagmáticos —o más bien cada uno de los cinco primeros, puesto que para el plano autónomo el problema no se plantea— puede realizarse de dos modos: ya sea recurriendo al *montaje propiamente dicho* (como era lo más frecuente en el antiguo cine), ya sea recurriendo a *formas de composición sintagmática más sutiles* (como se da a menudo en el cine moderno). Las composiciones que evitan el «*collage*» (= filmación en continuidad, planos largos, planos-secuencias,* etc.) también son construcciones *sintagmáticas*, actividades de montajes en sentido amplio, como lo ha mostrado bien Jean Mitry. Si es verdad que el montaje concebido como manipulación irresponsable, mágica y omni-

potente está superado, el montaje como *construcción de una inteligibilidad mediante «aproximaciones» diversas* no ha sido «superado» de ninguna manera, puesto que el film es de todos modos *discurso* (es decir, lugar de concurrencia simultánea de diversos elementos actualizados).

Ejemplo: una descripción puede realizarse en un solo «plano» fuera de todo montaje, mediante simples movimientos de máquina: la estructura inteligible que unifique los diversos *motivos* presentados será la misma que la que reúne los diferentes *planos* de un sintagma descriptivo clásico. El montaje propiamente dicho representa una forma *elemental* de la gran sintagmática del film, pues cada «plano» aisla en principio un motivo único: por esto *las relaciones entre motivos coinciden con las relaciones entre planos*, lo cual hace el análisis más fácil que en las formas *complejas* (y culturalmente «modernas») de la sintagmática cinematográfica.

Consecuencias: un análisis más profundo de la sintagmática de los films *modernos* exigiría la revisión del status del *plano autónomo* (= el sexto de nuestros grandes tipos), puesto que es *susceptible de contener a los cinco primeros.*

Conclusión.

Existe una organización del lenguaje cinematográfico, una suerte de «gramática» del film, que no es ni arbitraria (contrariamente a las verdaderas gramáticas), ni inmutable (evoluciona incluso más rápido que las verdaderas gramáticas).

La noción de «gramática cinematográfica» está hoy muy desacreditada; se tiene la impresión de que ya no existe. Pero es porque *no se la ha buscado donde se debía.* Siempre se ha hecho referencia implícitamente a la *gramática normativa de lenguas particulares* (= las lenguas maternas de los teóricos del cine), en tanto que el fenómeno lingüístico y gramatical es infinitamente más amplio y concierne a *las grandes figuras fundamentales de la transmisión de toda información.* Sólo la lingüística *general* y la *semiología general* (disciplinas no normativas, sino simplemente analíticas) pueden proporcionar al estudio del lenguaje cinematográfico «modelos» metodológicos apropiados. No basta, pues, comprobar que no existe nada en el cine que corresponda a la proposición consecutiva francesa o al adverbio latino, que son fenómenos lingüísticos infinitamente particulares, no necesarios ni universales. El diálogo entre el teórico del cine y el semiólogo sólo puede establecerse en un punto situado muy por encima de estas especificaciones idiomáticas o de estas prescripciones conscientemente obligatorias. Lo que requiere ser comprendido, es el hecho de que los films se comprendan. La analogía icónica no podría dar cuenta por sí sola de esta inteligibilidad de aconteceres simultáneos en el discurso fílmico. Es esta la tarea de una gran sintagmática.

Centro Nacional de la Investigación Científica,
París.

Las categorías del relato literario

Tzvetan Todorov

Estudiar la «literariedad» y no la literatura: esta es la fórmula que, hará pronto cincuenta años, señaló la aparición de la primera tendencia moderna en los estudios literarios: el Formalismo ruso. Esta frase de Jakobson pretende redefinir el objeto de la investigación; no obstante, uno se ha engañado bastante tiempo sobre su verdadera significación, pues no apunta a sustituir el enfoque trascendente (psicológico, sociológico o filosófico) que reinaba hasta entonces por un estudio inmanente; en ningún caso uno se limita a la descripción de una obra, la que por otra parte no podía ser el objetivo de una ciencia (y, por cierto, aquí se trata de una ciencia). Sería más justo decir que, en lugar de proyectar la obra sobre otro tipo de discurso se la proyecta aquí sobre el discurso literario. Se estudia, no la obra, sino las virtualidades del discurso literario que la han hecho posible; es así como los estudios literarios podrán llegar a ser una ciencia de la literatura.

Sentido e interpretación.

Pero así como para conocer el lenguaje es necesario en primer lugar estudiar las lenguas, para acceder el discurso literario debemos aprehenderlo en las obras concretas. Aquí se plantea un problema: ¿cómo elegir entre las múltiples significaciones que surgen en el curso de la lectura, las que tienen que ver con la literariedad? ¿Cómo aislar el campo de lo que es propiamente literario dejando a la psicología y a la historia los que le corresponden? Para facilitar este trabajo de descripción, nos proponemos definir dos nociones preliminares: el *sentido* y la *interpretación*.

El sentido (o la función) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad.[1] El sentido de una

1. Cf. Tynianov, «De l'évolution littéraire» (Sobre la evolución literaria), p. 123; aquí, como en todo este texto, las citas de los formalistas rusos

metáfora consiste en oponerse a tal otra imagen o en ser más intensa que ésta en uno o varios grados. El sentido de un monólogo puede ser el de caracterizar un personaje.

Es en el sentido de los elementos de la obra en que pensaba Flaubert cuando escribía: «no hay en mi libro ninguna descripción aislada, gratuita; todas *sirven* a mis personajes y tienen una influencia lejana o inmediata sobre la acción». Cada elemento de la obra tiene uno o varios sentidos (salvo que ella sea deficiente) de número limitado y que es posible establecer de una vez para siempre.

No sucede lo mismo con la interpretación. La interpretación de un elemento de la obra es diferente según la personalidad del crítico y su posición ideológica, y según la época. Para ser interpretado, el elemento es incluido en un sistema que no es el de la obra sino el del crítico. La interpretación de la metáfora puede ser, por ejemplo, una conclusión sobre la vivencia del poeta acerca de la muerte o sobre su inclinación por tal «elemento» de la naturaleza más bien que por otro. El mismo monólogo puede entonces ser interpretado como una negación del orden existente o, digamos, como un cuestionamiento de la condición humana. Estas interpretaciones pueden ser justificadas y son, de todos modos, necesarias; no olvidemos que se trata de interpretaciones.

La oposición entre sentido e interpretación de un elemento de la obra corresponde a la distinción clásica de Frege entre *Sinn* y *Vorstellung*. Una descripción de la obra apunta al sentido de los elementos literarios; la crítica trata de darles una interpretación.

El sentido de la obra.

Pero entonces, se nos dirá, ¿qué sucede con la obra misma? Si el sentido de cada elemento reside en su posibilidad de integrarse en un sistema que es la obra, ¿tendría esta última un sentido?

Si se decide que la obra es la mayor unidad literaria, es evidente que la cuestión del sentido de la obra no tiene sentido. Para tener un sentido la obra debe estar incluida en un sistema superior. Si no se hace esto, hay que confesar que la obra carece de sentido; sólo entra en relación consigo misma siendo así un *index sui*, se indica a sí misma sin remitir a nada fuera de ella.

Pero es una ilusión creer que la obra tiene una existencia independiente. Aparece en un universo literario poblado de obras ya existentes y a él se integra. Cada obra de arte entra en complejas relaciones con las obras del pasado que forman, según las épocas, diferentes jerarquías. El sentido de *Madame Bovary* es el de oponerse a la literatura romántica. En cuanto a su interpretación, ésta varía según las épocas y los críticos.

Nuestra tarea aquí consiste en proponer un sistema de nociones que podrán servir para el estudio del discurso literario. Nos hemos limitado, por una parte, a las obras en prosa y, por otra, a un cierto nivel de generalidad en la obra: el del *relato*. Si bien el relato ha sido la mayor parte del tiempo el elemento dominante en la estructura de las obras en prosa, no por ello es el único. Entre las obras particulares que analizaremos, nos ocuparemos con la mayor frecuencia de *les Liaisons dangereuses*.

---

remiten a la compilación *Théorie de la Littérature* (Teoría de la Literatura) Editorial du Seuil, 1965; de aquí en adelante la indicaremos así: TL.

Historia y discurso.

En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer. Las nociones de historia y discurso han sido definitivamente introducidas en los estudios del lenguaje después de su formulación categórica por E. Benveniste.

Son los formalistas rusos los primeros que aislaron estas dos nociones con el nombre de *fábula* («lo que efectivamente ocurrió») y *tema* («la forma en que el lector toma conocimiento de ello») (Tomachevski, TL, p. 268). Pero ya Laclos había advertido claramente la existencia de estos dos aspectos de la obra y escrito dos introducciones: el Prefacio del Redactor nos introduce en la historia, la Advertencia del Editor, en el discurso. Chklovski sostenía que la historia no es un elemento

artístico sino un material preliterario; para él, sólo el discurso era una construcción estética. Creía pertinente a la estructura de la obra el que el desenlace estuviera ubicado antes del nudo de la intriga, pero no que el héroe cumpliera tal acto en lugar de tal otro (en la práctica los formalistas estudiaban tanto uno como el otro). Sin embargo ambos aspectos, historia y discurso, son igualmente literarios. La retórica clásica se habría ocupado de los dos: la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio*.
Treinta años después, en un gesto de arrepentimiento, el mismo Chklovski pasaba de un extremo al otro afirmando «es imposible e inútil separar la parte de los acontecimientos de su ordenamiento en la composición, pues se trata siempre de lo mismo: el conocimiento del fenómeno (*O xudozhestvennoj proze*, p. 439). Esta afirmación nos parece tan inadmisible como la primera: es olvidar que la obra tiene dos aspectos y no uno sólo. Es cierto que no siempre es fácil distinguirlos; pero creemos que, para comprender la unidad misma de la obra, hay que aislar primero estos dos aspectos. Es lo que intentaremos aquí.

I. El relato como historia

No hay que creer que la historia corresponde a un orden cronológico ideal. Basta que haya más de un personaje para que este orden ideal se aleje notablemente de la historia «natural». La razón de ello es que, para conservar este orden, deberíamos saltar en cada frase de un personaje a otro para decir lo que este segundo personaje hacía «durante ese tiempo». Pues la historia raramente es simple; la mayoría de las veces contiene varios «hilos» y sólo a partir de un cierto momento estos hilos se entrelazan.
El orden cronológico ideal es más bien un procedimiento de presentación, intentado en obras recientes y no es a él al que nos referiremos al hablar de la historia. Esta noción corresponde más bien a una exposición pragmática de lo que sucedió. La *historia* es pues una convención, no existe a nivel de los acontecimientos mismos. El informe de un agente sobre un hecho policial sigue precisamente las normas de esta convención, expone los hechos lo más claramente posible (en tanto que el escritor que extrae de aquí la intriga de su relato pasará en silencio tal detalle importante para revelárnoslo sólo al final). Esta convención está tan extendida que la deformación particular introducida por el escritor en su presentación de los acontecimientos es confrontada precisamente con ella y no con

el orden cronológico. La historia es una abstracción pues siempre es percibida y contada por alguien, no existe «en sí». Distinguiremos, sin apartarnos en esto de la tradición, dos niveles de la historia.

a) Lógica de las acciones.

Intentemos, ante todo, considerar las acciones de un relato en sí mismas, sin tener en cuenta la relación que mantienen con los otros elementos. ¿Qué herencia nos ha legado aquí la poética clásica?

Las repeticiones.

Todos los comentarios sobre la «técnica» del relato se basan en una simple observación: en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes o bien a los detalles de la descripción. Esta ley de la repetición, cuya extensión desborda ampliamente la obra literaria, se especifica en varias formas particulares que llevan el mismo nombre (y con razón) de ciertas figuras retóricas. Una de estas formas sería, por ejemplo, la *antítesis*, contraste que presupone, para ser percibido, una parte idéntica en cada uno de los dos términos. Se puede decir que en *les Liaisons dangereuses*, es la sucesión de las cartas la que obedece al contraste: las diferentes historias deben alternarse, las cartas sucesivas no conciernen al mismo personaje; si están escritas por la misma persona, habrá una oposición en el contenido y en el tono.
Otra forma de repetición es la *gradación*. Cuando una relación entre dos personajes permanece idéntica durante varias páginas, un peligro de monotonía acecha a sus cartas. Es, por ejemplo, el caso de Mme. de Tourvel. Durante toda la segunda parte, sus cartas expresan el mismo sentimiento. La monotonía se evita gracias a la gradación: cada una de sus cartas da un indicio suplementario de su amor por Valmont, de modo que la confesión de este amor (carta 90) aparece como una consecuencia lógica de lo que precede.
Pero la forma que con mucho es la más difundida del principio de identidad es la que se llama comúnmente el *paralelismo*. Todo paralelismo está constituido por dos secuencias al menos que comportan elementos semejantes y diferentes. Gracias a los elementos idénticos, se acentúan las desemejanzas: el lenguaje, como sabemos, funciona ante todo a través de las diferencias.

Se pueden distinguir dos tipos principales de paralelismo: el de los hilos de la intriga que concierne a las grandes unidades del relato y el de las fórmulas verbales (los «detalles»). Citemos algunos ejemplos del primer tipo. Una de sus figuras confronta a las parejas Valmont-Tourvel y Danceny-Cécile. Por ejemplo, Danceny corteja a Cécile, solicitándole el derecho de escribirle; Valmont conduce su idilio de la misma manera. Por otro lado, Cécile niega a Danceny el derecho de escribirle, exactamente como Tourvel lo hace con Valmont. Cada uno de los participantes es caracterizado más netamente gracias a esta comparación: los sentimientos de Tourvel contrastan con los de Cécile y lo mismo sucede en lo que respecta a Valmont y Danceny. La otra figura paralela concierne a las parejas Valmont-Cécile y Merteuil-Danceny, pero sirve menos para caracterizar a los héroes que la a composición del libro, pues sin esto, Merteuil hubiera quedado sin nexo con los otros personajes. Podemos observar aquí que uno de los raros defectos en la composición de la novela es la débil integración de Mme. de Merteuil en la red de relaciones de los personajes; así, pues, no tenemos suficientes pruebas de su encanto femenino que juega, sin embargo, un papel tan grande en el desenlace (ni Belleroche ni Prevan están directamente presentes en la novela).

El segundo tipo de paralelismo se basa en una semejanza entre las fórmulas verbales articuladas en circunstancias idénticas. Vemos, por ejemplo, cómo termina Cécile una de sus cartas: «Debo terminar porque es cerca de la una y el señor de Valmont no tardará en llegar» (carta 109). Mme. de Tourvel concluye la suya de un modo semejante: «En vano querría escribirle más tiempo; es la hora en que él (Valmont) prometió venir y no puedo pensar en otra cosa» (carta 132). Aquí las fórmulas y las situaciones semejantes (dos mujeres esperando a su amante, que es la misma persona) acentúan las diferencias de los sentimientos de las dos amantes de Valmont y representan una acusación indirecta contra él.

Podría objetársenos aquí que una tal semejanza corre mucho el riesgo de pasar inadvertida, dado que los dos pasajes están a veces separados por decenas o aun por cientos de páginas. Pero semejante objeción sólo concierne a un análisis que se sitúe a nivel de la percepción, mientras que nosotros nos colocamos constantemente a nivel de la obra. Es peligroso identificar la obra con su percepción por un individuo; la buena lectura no es la del «lector medio» sino una lectura óptima.

Tales observaciones sobre las repeticiones son muy familiares a la poética tradicional. Pero casi no hace falta decir que el esquema abstracto propuesto aquí es de una generalidad tal que difícilmente podría caracteriza a un tipo de relato más

bien que a otro. Por otra parte, este enfoque es, realmente, demasiado «formalista»: sólo se interesa en la relación formal entre las diferentes acciones, sin tener para nada en cuenta la naturaleza de estas acciones. De hecho, la oposición ni siquiera se da entre un estudio de las «relaciones» y un estudio de las «esencias», sino entre dos niveles de abstracción; y el primero se revela como demasiado elevado.

Existe otra tentativa de describir la lógica de las acciones; también aquí se estudian las relaciones que éstas mantienen, pero el grado de generalidad es mucho menos elevado y las acciones se caracterizan con mayor precisión. Pensamos, evidentemente, en el estudio del cuento popular y del mito. La utilidad de estos análisis para el estudio del relato literario es, por cierto, mucho mayor de lo que se piensa habitualmente.

El estudio estructural del folklore data de hace poco y no se puede decir que en la hora actual se haya llegado a un acuerdo sobre la forma en que hay que proceder para analizar un relato. Las investigaciones posteriores probarán el mayor o menor valor de los modelos actuales. Por nuestra parte, nos limitaremos aquí, a guisa de ilustración, a aplicar dos modelos diferentes a la historia central de las *Liaisons dangereuses* para discutir las posibilidades del método.

El modelo triádico.

El primer método que expondremos es una simplificación de la concepción de Cl. Bremond.[2] Según esta concepción, el relato entero está constituido por el encadenamiento o encaje de micro-relatos. Cada uno de estos micro-relatos está compuesto por tres (o a veces por dos) elementos cuya presencia es obligatoria. Todos los relatos del mundo estarían constituidos, según esta concepción, por diferentes combinaciones de una decena de micro-relatos de estructura estable, que corresponderían a un pequeño número de situaciones esenciales de la vida; podríamos distinguirlos con términos como «engaño», «contrato», «protección», etc.

Así la historia de las relaciones entre Valmont y Tourvel puede ser presentada como sigue:

2. Cf. «El mensaje narrativo», en *La semiología*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, colección *Comunicaciones*, 1970.

Deseo de gustar de Valmont = pretensiones de Valmont
objeciones de Merteuil
objeciones rechazadas

Conducta de seducción
Tourvel acuerda su simpatía = pretensiones de Tourvel
objeciones de Volanges
objeciones rechazadas

Deseo de amor de Valmont
conducta de seducción
amor rechazado por Tourvel
deseo de amor de Valmont
Conducta de seducción
amor acordado por Tourvel = peligro para Tourvel
fuga de amor
separación de los enamorados
deseo de amor de Valmont
engaño de su parte
amor realizado = conclusión de un pacto, etc.

Las acciones que componen cada tríada son relativamente homogéneas y se dejan aislar con facilidad de las otras. Observamos tres tipos de tríadas: el primero concierne a la tentativa (frustrada o exitosa) de realizar un proyecto (las tríadas de la izquierda); el segundo, a una «pretensión»; el tercero, a un peligro.

El modelo homológico.

Antes de sacar una conclusión cualquiera de este primer análisis, procederemos a un segundo análisis, también basado en los métodos corrientes de análisis del folklore y, más particularmente, de análisis de los mitos. Sería injusto atribuir este modelo a Lévi-Strauss, porque el hecho de que haya dado una primera imagen del mismo no puede hacer a este autor responsable de la fórmula simplificada que aquí presentaremos. Según ésta, se supone que el relato representa proyección sintagmática de una red de relaciones paradigmáticas. Se descubre, así, en el conjunto del relato una dependencia entre ciertos miembros y se trata de encontrarla en el resto. Esta dependencia es, en la mayoría de los casos, una «homología», es decir, una relación proporcional entre cuatro términos (A:B::a:b). Se puede también proceder inversamente: tratar de disponer de diferentes maneras los acontecimientos que se suceden para descubrir, a partir de las relaciones que se establecen, la estructura del universo representado. Procederemos aquí de esta segunda manera y, a falta de un principio ya establecido, nos contentaremos con una sucesión directa y simple.

Las proposiciones inscriptas en el cuadro que sigue resumen el mismo hilo de la intriga: las relaciones Valmont-Tourvel hasta la caída de Tourvel. Para seguir este hilo, hay que leer las líneas horizontales que representan el aspecto sintagmático del relato; comparar luego las proposiciones de cada columna, que suponemos paradigmática, y buscar su denominador común.

Valmont desea gustar	Tourvel se deja admirar	Merteuil trata de obstaculizar el primer deseo	Valmont rechaza los consejos de Merteuil
Valmont trata de seducir	Tourvel le concede su simpatía	Volanges trata de obstaculizar la simpatía	Tourvel rechaza los consejos de Volanges
Valmont declara su amor	Tourvel se resiste	Valmont la persigue obstinadamente	Tourvel rechaza el amor
Valmont trata de nuevo de seducir	Tourvel le concede su amor	Tourvel huye ante el amor	Valmont rechaza aparentemente el amor
El amor se concreta...			

Busquemos ahora el denominador común de cada columna. Todas las proposiciones de la primera conciernen a la actitud de Valmont hacia Tourvel. Inversamente, la segunda columna concierne exclusivamente a Tourvel y caracteriza su comportamiento ante Valmont. La segunda columna no tiene ningún sujeto como denominador común, pero todas las proposiciones

describen actos en el sentido fuerte del término. Por último, la cuarta posee un predicado común: es el rechazo, la negativa (en la última línea, es un rechazo simulado). Los dos miembros de cada par se encuentran en una relación casi antitética y podemos fijar esta proporción:

Valmont: Tourvel : : los actos : rechazo de los actos.

Esta presentación parece tanto más justificada cuanto que indica correctamente la relación general entre Valmont y Tourvel, la única acción brusca de Tourvel, etc.

Varias conclusiones se imponen a partir de estos análisis:

1. Parece evidente que, en un relato, la sucesión de las acciones no es arbitraria sino que obedece a una cierta lógica. La aparición de un proyecto provoca la aparición de un obstáculo, el peligro provoca una resistencia o una huida, etc. Es posible que estos esquemas de base sean limitados en su número y que se pueda representar la intriga de todo relato como una derivación de éstos. No estamos seguros de que haya que preferir una de estas divisiones a otra y no estaba en nuestro propósito tratar de decidirlo a partir de un solo ejemplo. Las investigaciones realizadas por los especialistas del folklore [3] mostrarán cuál es la más apropiada para el análisis de las formas simples del relato.

El conocimiento de estas técnicas y de los resultados obtenidos gracias a ellas es necesario para la comprensión de la obra. Saber que tal sucesión de acciones depende de esta lógica nos permite no buscarle otra justificación en la obra. Incluso si un autor no obedece a esta lógica, debemos conocerla; su desobediencia alcanza todo su sentido precisamente en relación con la norma que impone esta lógica.

2. El hecho de que según el modelo elegido obtengamos un resultado distinto a partir del mismo relato es algo inquietante. Se pone de manifiesto, por un lado, que este mismo relato puede tener varias estructuras y las técnicas en cuestión no nos ofrecen ningún criterio para elegir una de ellas. Por otro lado, ciertas partes del relato son presentadas, en ambos modelos, por proposiciones diferentes; no obstante, en cada caso nos hemos mantenido fieles a la historia. Esta maleabilidad de la historia nos alerta sobre un peligro: si la historia sigue siendo la misma aunque cambiemos algunas de sus partes es porque éstas no son auténticas partes. El hecho de que en el mismo lugar de cadena aparezca una vez «pretensiones de Valmont» y otra «Tourvel se deja admirar», nos indica un margen peligroso de arbitrariedad y muestra que no podemos estar seguros del valor de los resultados obtenidos.

3. Un defecto de nuestra demostración se debe a la calidad del ejemplo elegido. Un tal estudio de las acciones las muestra como un elemento independiente de la obra; nos privamos así de la posibilidad de ligarlas a los personajes. Ahora bien, *les Liaisons dangereuses* pertenece a un tipo de relato que podríamos llamar «psicológico», donde estos dos elementos están muy estrechamente unidos. No sería el caso del cuento popular ni siquiera de los cuentos de Boccacio en los que el personaje no es, la mayoría de las veces, más que un nombre que permite ligar las diferentes acciones (este es el campo de aplicación por excelencia de los métodos destinados al estudio de la lógica de las acciones). Veremos más adelante cómo es posible aplicar las técnicas aquí discutidas a los relatos del tipo de *les Liaisons dangereuses*.

b) Los personajes y sus relaciones.

«El héroe casi no es necesario a la historia. La historia como sistema de motivos puede prescindir enteramente del héroe y de sus rasgos característicos», escribe Tomachevski (TL, p. 296). Esta afirmación nos parece, sin embargo, referirse más a las historias anecdóticas o, cuando mucho, a los cuentos del Renacimiento, que a la literatura occidental clásica que se extiende de *Don Quijote* a *Ulises*. En esta literatura, el personaje nos parece jugar un papel de primer orden y es a partir de él que se organizan los otros elementos del relato. No es este, sin embargo, el caso de ciertas tendencias de la literatura moderna en que el personaje vuelve a desempeñar un papel secundario. El estudio del personaje plantea múltiples problemas que aún están lejos de haber sido resueltos. Nos detendremos en un tipo de personajes que es relativamente el mejor estudiado: el que está caracterizado exhaustivamente por sus relaciones con los otros personajes. No hay que creer que, porque el sentido de cada elemento de la obra equivale al conjunto de sus relaciones con los demás, todo personaje se define enteramente por sus relaciones con los otros personajes, aunque este caso se da en un tipo de literatura, en especial en el drama. Es a partir del drama que E. Souriau extrajo un primer modelo de las relaciones entre personajes; nosotros lo utilizaremos en la forma que le dio A. J. Greimas. *Les Liaisons dangereuses*, novela compuesta por cartas, se aproxima desde varios puntos de vista al drama y así este modelo es válido para ella.

3. Sobre el modelo triádico, cf. el artículo de Cl. Bremond en este mismo volumen. Sobre el modelo homológico cf. «(Structural models in folklore): note sur une recherche en cours» en *Communications*, 8:168-172 (1967).

Los predicados de base.

A primera vista, estas relaciones pueden parecer demasiado diversas, a causa de la gran cantidad de personajes; pero pronto vemos que es fácil reducirlas a tres solas: deseo, comunicación y participación. Comencemos por el *deseo*, que se da en casi todos los personajes. En su forma más difundida, que podríamos llamar «amor», lo encontramos en Valmont (por Tourvel, Cécile, Merteuil, la Vizcondesa, Emile), en Merteuil (por Belleroche, Prevan, Danceny), en Tourvel, Cécile y Danceny. El segundo eje, menos evidente pero igualmente importante, es el de la *comunicación* que se realiza en la «confidencia». La presencia de esta relación justifica las cartas francas, abiertas, ricas en información, como se da entre confidentes. Así, en la mayor parte del libro, Valmont y Merteuil están en relación de confidencia. Tourvel tiene como confidente a Mme. de Rosemonde; Cécile, primero a Sophie y luego a Merteuil. Danceny se confía a Merteuil y a Valmont, Volanges a Merteuil, etc. Un tercer tipo de relación es lo que podemos llamar la *participación* que se realiza a través de la «ayuda». Por ejemplo, Valmont ayuda a Merteuil en sus proyectos; Merteuil ayuda primero a la pareja Danceny-Cécile y más tarde a Valmont en sus relaciones con Cécile. Danceny la ayuda también en el mismo sentido aunque involuntariamente. Esta tercera relación se da con mucho menor frecuencia y aparece como un eje subordinado al eje del deseo.

Estas tres relaciones poseen una enorme generalidad, puesto que ya están presentes en la formulación de este modelo, tal como lo propuso A. J. Greimas. No obstante, no queremos afirmar que haya que reducir todas las relaciones humanas, en todos los relatos, a estas tres. Sería una reducción excesiva que nos impediría caracterizar un tipo de relato precisamente por la presencia de estas tres relaciones. En cambio, creemos que las relaciones entre personajes, en todo relato, pueden siempre ser reducidas a un pequeño número y que esta trama de relaciones tiene un papel fundamental en la estructura de la obra. Por esto se justifica nuestra investigación.

Disponemos, pues, de tres predicados que designan relaciones de base. Todas las otras relaciones pueden ser derivadas de estas tres mediante dos *reglas de derivación*. Una regla tal formaliza la relación entre un predicado de base y un predicado derivado. Preferimos esta forma de presentar las relaciones entre predicados a la simple enumeración, porque esta forma es lógicamente más simple y, por otra parte, da cuenta correctamente de la transformación de los sentimientos que se produce en el curso del relato.

Regla de oposición.

Llamaremos a la primera regla, cuyos productos son los más comunes, *regla de oposición*. Cada uno de los tres predicados posee un predicado opuesto (noción más restringida que la negación). Estos predicados opuestos se presentan con menor frecuencia que sus correlatos positivos y esto naturalmente está motivado por el hecho de que la presencia de una carta es ya un signo de una relación amistosa. Así, lo contrario del amor, el odio, es más bien un pretexto, un elemento preliminar que una relación bien explicitada. Podemos descubrirlo en la marquesa hacia Gercourt, en Valmont hacia Mme. de Volanges, en Danceny hacia Valmont. Se trata siempre de un móvil, no de un acto presente.

La relación que se opone a la confidencia es más frecuente aunque permanezca igualmente implícita: es la acción de hacer público un secreto, de revelarlo. El relato sobre Prevan, por ejemplo, está enteramente basado sobre el derecho de prioridad para contar el acontecimiento. Del mismo modo, la intriga general se resuelve con un gesto similar: Valmont y luego Danceny publicarán las cartas de la marquesa y este será su mayor castigo. De hecho, este predicado está presente con mayor frecuencia de lo que se piensa, aunque permanece latente: el peligro de ser descubierto por los otros determina una gran parte de los actos de casi todos los personajes. Es ante este peligro, por ejemplo, que Cécile cederá a las pretensiones de Valmont. Es en este sentido, también, que se desarrolló una gran parte de la formación de Mme. de Merteuil. Es con esta finalidad que Valmont y Merteuil tratan constantemente de apoderarse de las cartas comprometedoras (de Cécile): es este el mejor modo de perjudicar a Gercourt. En Mme. de Tourvel este predicado sufre una transformación personal: en ella, el miedo a lo que puedan decir los otros está interiorizado y se manifiesta en la importancia que acuerda a su propia conciencia. Así, al final del libro, poco antes de su muerte, no lamentará el amor perdido, sino la violación de las leyes de su conciencia, que equivalen, a fin de cuentas, a la opinión pública, a las palabras de los demás: «Finalmente, al hablarme del modo cruel en que había sido sacrificada, agregó: "estaba de muy segura de morir por ello y no me faltaba valor; pero sobrevivir a mi desdicha y a mi vergüenza, eso me es imposible"» (carta 149).

Por último, el acto de ayudar tiene su contrario en el de impedir, en el de oponerse. Así Valmont obstaculiza las relaciones de Merteuil con Prevan y de Danceny con Cécile, al igual que Mme. de Volanges.

La regla del pasivo.

Los resultados de la segunda derivación a partir de los tres predicados de base son menos comunes; corresponden al pasaje de la voz activa a la voz pasiva y podemos llamar a esta regla *regla del pasivo*. Así Valmont desea a Tourvel pero también es deseado por ella; odia a Volanges y es odiado por Danceny; se confía a Merteuil y es el confidente de Danceny; hace pública su aventura con la vizcondesa, pero Volanges exhibe sus propias acciones; ayuda a Danceny y al mismo tiempo es ayudado por éste último para conquistar a Cécile; se opone a algunas acciones de Merteuil y al mismo tiempo sufre la oposición de Volanges y de Merteuil. En otros términos, cada acción tiene un sujeto y un objeto, pero contrariamente a la transformación lingüística activo-pasivo, no los cambiaremos aquí de lugar: sólo el verbo pasa a la voz pasiva. Trataremos, pues, a todos nuestros predicados como verbos transitivos.
Así llegamos a doce relaciones diferentes que encontramos en el curso del relato y que hemos descripto mediante tres predicados de base y dos reglas de derivación. Observemos aquí que estas dos reglas no tienen exactamente la misma función: la regla de oposición sirve para engendrar una proposición que no puede ser expresada de otro modo (por ejemplo: *Merteuil obstaculiza a Valmont*, a partir de *Merteuil ayuda a Valmont*); la regla de la pasiva sirve para mostrar el parentesco de dos relaciones ya existentes (por ejemplo: *Valmont ama a Tourvel* y *Tourvel ama a Valmont*: esta última es presentada, gracias a nuestra regla, como una derivación de la primera, bajo la forma *Valmont es amado por Tourvel*).

El ser y el parecer.

Esta descripción de las relaciones hacía abstracción de la encarnación de éstas en un personaje. Si las observamos desde este punto de vista veremos que en todas las relaciones enumeradas se presenta otra distinción. Cada acción puede, en primer lugar, aparecer como amor, confidencia, etc., pero en seguida puede revelarse como una relación completamente distinta: de odio, de oposición, etc. La apariencia no coincide necesariamente con la esencia de la relación aunque se trate de la misma persona y del mismo momento. Podemos, pues, postular la existencia de dos niveles de relaciones: el del ser y el del parecer. (No olvidemos que estos términos conciernen a la percepción de los personajes y no a la nuestra.) La existencia de estos

dos niveles es consciente en Merteuil y Valmont que utilizan la hipocresía para alcanzar sus fines. Merteuil es aparentemente la confidente de Mme. de Volanges y de Cécile, pero de hecho se sirve de ella para vengarse de Gercourt. Valmont actúa igual con Danceny.
Los otros personajes presentan también esta duplicidad en sus relaciones; pero esta vez se explica no por la hipocresía sino por la mala fe o la ingenuidad. Así Tourvel está enamorada de Valmont pero no se atreve a confesárselo a sí misma y lo disimula tras la apariencia de la confidencia. Lo mismo Cécile y lo mismo Danceny (en sus relaciones con Merteuil). Esto nos lleva a postular la existencia de un nuevo predicado que sólo aparecerá en este grupo de víctimas que se sitúa a un nivel secundario respecto de los otros: es el de *tomar conciencia*, el de *darse cuenta*. Designará a la acción que se produce cuando un personaje advierte que la relación que tiene con otro no es la que él creía tener.

Las transformaciones personales.

Hemos designado con el mismo nombre —por ejemplo, «amor» o «confidencia»— a sentimientos que experimentan personajes diferentes y que tienen a menudo diverso tenor. Para descubrir los matices podemos introducir la noción de *transformación personal* de una relación. Señalamos ya la transformación que sufre el temor de verse expuesta a la opinión pública, en Mme. de Tourvel. Otro ejemplo nos lo proporciona la realización del amor en Valmont y en Merteuil. Estos personajes han descompuesto previamente, podríamos decir, el sentimiento del amor y han descubierto en él un deseo de posesión y al mismo tiempo una sumisión al objeto amado; pero sólo han conservado la primera mitad: el deseo de posesión. Este deseo, una vez satisfecho, es seguido por la indiferencia. Tal es la conducta de Valmont con todas sus amantes, tal es también la conducta de Merteuil.
Hagamos ahora un rápido balance. Para describir el universo de los personajes necesitamos aparentemente tres nociones. Primero, los *predicados*, noción funcional, tal como «amar», «confiarse», etc. Luego los personajes: Valmont, Merteuil, etc. Éstos pueden tener dos funciones: ser sujetos u objetos de las acciones descriptas por los predicados. Emplearemos el término genérico *agente* para designar a la vez al sujeto y al objeto de la acción. Dentro de una obra, los agentes y los predicados son unidades estables; lo que varía son las combinaciones de ambos grupos. Por último, la tercera noción es la de *reglas de derivación*: éstas

describen las relaciones entre los diferentes predicados. Pero la descripción que mediante estas nociones podemos hacer es puramente estática; a fin de poder describir el movimiento de estas relaciones y, con ello, el movimiento del relato, introduciremos una nueva serie de reglas que llamaremos, para distinguirlas de las reglas de derivación, *reglas de acción.*

Reglas de acción.

Estas reglas tendrán como datos iniciales a los agentes y a los predicados de que hemos hablado y que se encuentran ya en una cierta relación; prescribirán, como resultado final, las nuevas relaciones que deben instaurarse entre los agentes. Para ilustrar esta nueva noción, formularemos algunas de las reglas que rigen a *les Liaisons dangereuses.*
Las primeras reglas conciernen al eje del *deseo.*

R. 1. Sean A y B dos agentes y que A ame a B. Entonces, A obra de suerte que la transformación pasiva de este predicado (es decir, la proposición «A es amado por B») también se realice.

La primera regla tiende a reflejar las acciones de los personajes que están enamorados o lo fingen. Así Valmont, enamorado de Tourvel, hace todo lo posible para que ésta comience a amarlo a su vez. Danceny, enamorado de Cécile, procede de la misma manera y también Merteuil y Cécile.
Recordemos que hemos introducido en la discusión precedente una distinción entre el sentimiento aparente y el verdadero que experimenta un personaje respecto de otro, entre el parecer y el ser. Necesitaremos esta distinción para formular nuestra regla siguiente.

R. 2. Sean A y B dos agentes y que A ame a B a nivel del ser, pero no a nivel del parecer. Si A toma conciencia del nivel del ser, actúa contra este amor.

Un ejemplo de la aplicación de esta regla nos lo da el comportamiento de Mme. de Tourvel cuando se da cuenta de que está enamorada de Valmont: entonces abandona bruscamente el castillo y ella misma se torna un obstáculo para la realización de este sentimiento. Lo mismo sucede con Danceny cuando cree estar sólo en una relación de confidencia con Merteuil: mostrándole que es un amor idéntico al que él siente por Cécile, Valmont lo empuja a renunciar a esta nueva relación. Ya hemos advertido que la «revelación» que esta regla supone es privilegio de un grupo de personajes que podríamos llamar los «débiles». Valmont y Merteuil, que no se cuentan entre éstos, no tienen

posibilidad de «tomar conciencia» de una diferencia entre los dos niveles, puesto que jamás han perdido esta conciencia.
Pasemos ahora a las relaciones que hemos designado con el nombre genérico de *participación.* Aquí formularemos la siguiente regla:

R. 3. Sean A, B y C tres agentes y que A y B tengan una cierta relación con C. Si A toma conciencia de que la relación B-C es idéntica a la relación A-C, actuará contra B.

En primer lugar, observemos que esta regla no refleja una acción espontánea: A habría podido actuar contra C. Podemos ofrecer varias ilustraciones. Danceny ama a Cécile y cree que Valmont tiene relaciones de confidencia con ella; en cuanto se entera de que se trata, en efecto, de amor, actúa contra Valmont y lo provoca a duelo. Asimismo Valmont cree ser el confidente de Merteuil y no piensa que Danceny pueda tener la misma relación; en cuanto lo sabe, actúa contra éste (ayudado por Cécile). Merteuil, que conoce esta regla, se sirve de ella para influir sobre Valmont: con esta finalidad le escribe una carta para mostrarle que Belleroche se ha apoderado de ciertos bienes de los que Valmont creía ser el único poseedor. La reacción es inmediata.
Podemos observar que varias acciones de oposición, así como las de ayuda, no se explican por esta regla. Pero si observamos de cerca estas acciones, veremos que cada una es consecuencia de otra acción que a su vez depende del primer grupo de relaciones, centradas alrededor del deseo. Si Merteuil ayuda a Danceny a conquistar a Cécile, es porque odia a Gercourt y es éste para ella un medio de vengarse; por las mismas razones ayuda a Valmont en sus maniobras ante Cécile. Si Valmont impide a Danceny hacer la corte a Mme. de Merteuil es porque la desea. Finalmente, si Danceny ayuda a Valmont a entablar relaciones con Cécile es porque cree así acercarse a Cécile, de quien está enamorado, y así sucesivamente. Vemos, también, que estas acciones de participación son conscientes en los personajes «fuertes» (Valmont y Merteuil), pero inconscientes (e involuntarias) en los «débiles».
Pasemos ahora al último grupo de relaciones que hemos señalado: las de *comunicación.* He aquí nuestra cuarta regla:

R. 4. Sean A y B dos agentes y B el confidente de A. Si A pasa a ser agente de una proposición engendrada por R 1, cambia de confidente (la ausencia de confidente se considera un caso límite de la confidencia.)

Para ilustrar R 4 podemos recordar que Cécile cambia de confidente (Mme. Merteuil en lugar de Sophie) en cuanto comienza

su relación con Valmont; asimismo Tourvel, al enamorarse de Valmont, toma como confidente a Mme. de Rosemonde; por la misma razón, aunque atenuada, había dejado de hacer sus confidencias a Mme. de Volanges. Su amor por Cécile lleva a Danceny a confiarse a Valmont; su relación con Merteuil detiene esta confidencia. Esta regla impone restricciones aún mayores en lo que concierne a Valmont y Merteuil, pues estos dos personajes sólo pueden confiarse uno al otro. En consecuencia, todo cambio en el confidente significa la suspensión de toda confidencia. Así, Merteuil deja de confiarse a partir del momento en que Valmont se vuelve demasiado insistente en su deseo de amor. También Valmont detiene su confidencia a partir del momento en que Merteuil deja ver sus propios deseos, diferentes de los suyos. El sentimiento que anima a Merteuil en la última parte es, sin duda, el deseo de posesión. Detenemos aquí la serie de reglas generadoras del relato de nuestra novela, para formular algunas observaciones.

1. Precisemos en primer lugar el alcance de estas *reglas de acción*. Ellas reflejan las leyes que gobiernan la vida de una sociedad, la de los personajes de nuestra novela. El hecho de que se trate aquí de personas imaginarias y no reales, no aparece en la formulación: mediante reglas similares se podrían describir los hábitos y leyes implícitas de cualquier grupo homogéneo de personas. Los personajes mismos pueden tener conciencia de estas reglas: nos encontramos, por cierto, a nivel de la historia y no al nivel del discurso. Las reglas así formuladas corresponden a las grandes líneas del relato sin precisar cómo se realiza cada una de las acciones prescriptas. Para completar el cuadro creemos que se necesitarán técnicas que den cuenta de esta «lógica de las acciones» de que antes hemos hablado. Podemos observar, por lo demás, que en su contenido estas reglas no difieren sensiblemente de las observaciones que ya han sido hechas acerca de *les Liaisons*. Esto nos lleva a abordar el problema del valor explicativo de nuestra presentación: es evidente que una descripción que no pueda proporcionarnos simultáneamente una apertura a las interpretaciones intuitivas que damos del relato, no cumple su cometido. Basta traducir nuestras reglas a un lenguaje común para ver su proximidad con los juicios que a menudo se han emitido a propósito de la ética de *les Liaisons dangereuses*. Por ejemplo, la primera regla que representa el deseo de imponer su voluntad a la del otro ha sido destacada por la casi totalidad de los críticos, que le han interpretado como una «voluntad de poder» o «mitología de la inteligencia». Además, el hecho de que los términos de que nos hemos servido en estas reglas estén ligados precisamente a una ética nos parece altamente significativo: sería fácil imaginar un relato donde estas reglas fueran de orden social o formal, etc.

2. La forma que hemos dado a estas reglas exige una explicación particular. Se nos podría reprochar fácilmente el dar una formulación seudo especializada a banalidades: ¿por qué decir «A actúa de modo tal que la transformación pasiva de este predicado también se realiza», en lugar de «Valmont impone su voluntad a Tourvel»? Creemos, sin embargo, que el deseo de dar afirmaciones precisas y explícitas no puede, en sí, ser un defecto; y más bien nos reprocharíamos que no fueran siempre suficientemente precisas. La historia de la crítica literaria abunda en ejemplos de afirmaciones a menudo tentadoras pero que, a causa de una imprecisión terminológica, han conducido la investigación a callejones sin salida. La forma de «reglas» que damos a nuestras conclusiones permite verificarlas, «engendrando» sucesivamente las peripecias del relato.

Por otra parte, sólo una estricta precisión en las formulaciones podrá permitir la comparación válida de las leyes que rigen el universo de diferentes libros. Tomemos un ejemplo: en sus investigaciones sobre el relato, Chklosvki formuló la regla que, en su opinión, permitirá dar cuenta del movimiento de las relaciones humanas en Boyardo (*Rolando enamorado*) o en Pushkin (*Eugenio Oneguin*): «Si A ama a B, B no ama a A. Cuando B comienza a amar a A, A ya no ama a B» (TL., p. 171). El hecho de que esta regla tenga una formulación similar a la de las nuestras, nos permite una confrontación inmediata del universo de estas obras.

3. Para verificar las reglas así formuladas, debemos plantearnos dos interrogantes: ¿todas las acciones de la novela pueden ser engendradas mediante estas reglas?, y ¿todas las acciones engendradas mediante estas reglas se encuentran en la novela? Para responder a la primera pregunta, debemos primero recordar que las reglas formuladas aquí tienen sobre todo un valor de ejemplo y no de descripción exhaustiva; por otra parte, en las páginas que siguen mostraremos los móviles de ciertas acciones que dependen de otros factores dentro del relato. En lo que concierne a la segunda pregunta, no creemos que una respuesta negativa pueda hacernos dudar del valor del modelo propuesto. Cuando leemos una novela, sentimos intuitivamente que las acciones descriptas derivan de una cierta lógica y podemos decir, a propósito de otras acciones que no forman parte de él, que obedecen o no obedecen a esta lógica. En otros términos, sentimos a través de cada obra que sólo es *palabra*, y que existe también una *lengua* de la que ella no es más que una de las realizaciones. Nuestra tarea es estudiar precisamente esta lengua. Sólo desde esta perspectiva podemos enfocar la cuestión de

saber por qué el autor ha elegido tales peripecias para sus personajes en lugar de tales otras, en tanto que unas y otras obedecen a la misma lógica.

II. El relato como discurso

Hasta ahora hemos tratado de haber abstracción del hecho de que leemos un libro, de que la historia en cuestión no pertenece a la «vida» sino a ese universo imaginario que sólo conocemos a través del libro. Para analizar la segunda parte del problema, partiremos de una abstracción inversa: consideraremos el relato únicamente como discurso, palabra real dirigida por el narrador al lector.
Separaremos los procedimientos del discurso en tres grupos: *el tiempo del relato*, en el que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; *los aspectos del relato* o la manera en que la historia es percibida por el narrador y *los modos del relato* que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia.

a) El tiempo del relato.

El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta. De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión «natural» de los acontecimientos, incluso si el autor quisiera seguirla con la mayor fidelidad. Pero la mayor parte de las veces, el autor no trata de recuperar esta sucesión «natural» porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos.

La deformación temporal.

Los formalistas rusos veían en la deformación temporal el único rasgo del discurso que lo distinguía de la historia: por esto la colocaban en el centro de sus investigaciones. Citemos al respecto un extracto de la *Psicología del arte*, del psicólogo Lev Vigotski, libro escrito en 1926 pero que acaba de ser publicado: «Sabemos ya que la base de la melodía es la correlación dinámica de los sonidos que la constituyen. Lo mismo sucede

con el verso, que no es la simple suma de sonidos que lo constituyen, sino su sucesión dinámica, una cierta correlación. Así como dos sonidos al combinarse o dos palabras al sucederse constituyen una cierta relación que se define enteramente por el orden de sucesión de los elementos, así también dos acontecimientos o acciones, al combinarse, dan juntos una nueva correlación dinámica que está enteramente definida por el orden y la disposición de estos acontecimientos. Así, los sonidos *a*, *b*, *c*, o las palabras *a*, *b*, *c*, o los acontecimientos *a*, *b*, *c* cambian totalmente de sentido de significación emocional si los ponemos, por ejemplo, en este orden: *b*, *c*, *a*; *b*, *a*, *c*. Imaginemos una amenaza y en seguida su realización: un crimen; obtendremos una cierta impresión si el lector es primero puesto al corriente de la amenaza y luego mantenido en la ignorancia en cuanto a su realización y, por último, si el crimen sólo es relatado después de este suspenso. La impresión será, sin embargo, muy diferente si el autor comienza por el relato del descubrimiento del cadáver y sólo entonces, en un orden cronológico inverso, cuenta el crimen y la amenaza. Por consiguiente, la disposición misma de los acontecimientos en el relato, la combinación misma de las frases, representaciones, imágenes, acciones, actos, réplicas, obedece a las mismas leyes de construcción estética a las que obedecen la combinación de sonidos en melodías o de palabras en versos» (p. 196).
Vemos claramente, en este pasaje, una de las principales características de la teoría formalista e incluso del arte que le era contemporáneo: la naturaleza de los acontecimientos cuenta poco, sólo importa la relación que mantienen (en el caso presente, en una sucesión temporal). Los formalistas ignoraban, pues, el relato como historia y sólo se ocupaban del relato como discurso. Podemos asimilar esta teoría a la de los cineastas rusos de esa época: años en los que el montaje era considerado el elemento artístico propiamente dicho de un film.
Observemos al pasar que las dos posibilidades descriptas por Vigotski han sido realizadas en las diferentes formas de la novela policial. La novela de misterio comienza por el fin de una de las historias narradas para terminar en su comienzo. La novela de terror, en cambio, relata primero las amenazas para llegar, en los últimos capítulos del libro, a los cadáveres.

Encadenamiento, alternancia, intercalación.

Las observaciones precedentes se refieren a la disposición temporal dentro de una sola historia. Pero las formas más complejas del relato literario contienen varias historias. En el caso de las *Liaisons dangereuses* podemos admitir que existen tres que

relatan las aventuras de Valmont con Mme. de Tourvel, con Cécile y con Mme. Merteuil. Su disposición respectiva nos revela otro aspecto del tiempo del relato.
Las historias pueden leer-se de varias formas. El cuento popular y las compilaciones de novelas cortas ya conocen dos: el *encadenamiento* y la *intercalación*. Ésta consiste simplemente en yuxtaponer diferentes historias: una vez terminada la primera se comienza la segunda. La unidad es asegurada en este caso por una cierta similitud en la construcción de cada historia: por ejemplo, tres hermanos parten sucesivamente en búsqueda de un objeto precioso; cada uno de los viajes proporciona la base a una de las historias.
La intercalación es la inclusión de una historia dentro de otra. Así, todos los cuentos de las *Mil y una noches* están intercalados en el cuento sobre Sherezada. Vemos aquí que estos dos tipos de combinación representan una proyección rigurosa de las dos relaciones sintácticas fundamentales: la coordinación y la subordinación.
Existe, sin embargo, un tercer tipo de combinación que podemos llamar *alternancia*. Consiste en contar las dos historias simultáneamente, interrumpiendo ya una ya la otra para retomarla en la interrupción siguiente. Esta forma caracteriza evidentemente a los géneros literarios que han perdido todo nexo con la literatura oral: ésta no puede admitir la alternancia. Como ejemplo célebre de alternancia podemos citar la novela de Hoffman *Le chat Murr* (El gato Murr), donde el relato del gato alterna con el del músico, y también el *Récit de Souffrances* de Kierkegaard.
Dos de estas formas se manifiestan en *les Liaisons dangereuses*. Por una parte, las historias de Tourvel y de Cécile se alternan a lo largo de todo el relato; por otra parte, ambas están insertas en la historia de la pareja Merteuil-Valmont. Pero esta novela, al estar bien construida no permite establecer límites netos entre las historias: las transiciones están disimuladas y el desenlace de cada una sirve al desarrollo a la siguiente. Además, están ligadas por la figura de Valmont que mantiene estrechas relaciones con cada una de las tres heroínas. Existen otras múltiples relaciones entre las historias que se realizan mediante personajes secundarios que asumen funciones en varias historias. Por ejemplo, Volanges, madre de Cécile, es amiga y pariente de Merteuil y el mismo tiempo consejera de Tourvel. Danceny se relaciona sucesivamente con Cécile y con Merteuil. Mme. de Rosemonde ofrece su hospitalidad tanto a Tourvel como a Cécile y a su madre. Gercourt, ex amante de Merteuil, quiere casarse con Cécile, etc. Cada personaje puede asumir múltiples funciones.

Junto a las historias principales, la novela puede contener otras, secundarias, que por lo general sólo sirven para caracterizar a un personaje. Estas historias (las aventuras de Valmont en el castillo de la Condesa o con Emilie; las de Prévan con las «inseparables»; las de la Marquesa con Prévan o Belleroche) están, en nuestro caso, menos integradas en el conjunto del relato que las historias principales y nosotros las sentimos como «insertadas».

Tiempo de la escritura, tiempo de la lectura.

A estas temporalidades propias de los personajes que se sitúan todas en la misma perspectiva, se agregan otras dos que pertenecen a un plano diferente: el tiempo de la enunciación (de la escritura) y el tiempo de la percepción (de la lectura). El tiempo de la enunciación se torna un elemento literario a partir del momento en que se lo introduce en la historia: por ejemplo, en el caso en que el narrador nos habla de su propio relato, del tiempo que tiene para escribirlo o para contárnoslo. Este tipo de temporalidad se manifiesta muy a menudo en un relato que se confiesa tal; pensemos en el famoso razonamiento de Tristram Shandy sobre su impotencia para terminar su relato. Un caso límite sería aquel en que el tiempo de la enunciación es la única temporalidad presente en el relato: sería un relato enteramente vuelto sobre sí mismo, el relato de una narración. El tiempo de la lectura es un tiempo irreversible que determina nuestra percepción del conjunto; pero también puede tornarse un elemento literario a condición de que el autor lo tenga en cuenta en la historia. Por ejemplo, al comienzo de la página se dice que son las diez y en la página siguiente que son las diez y cinco. Esta introducción ingenua del tiempo de la lectura en la estructura del relato no es la única posible: existen otras acerca de las que no podemos detenernos; señalemos solamente que aquí tocamos el problema de la significación estética de las dimensiones de una obra.

b) Los aspectos del relato.

Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de una manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta. Es a los diferentes tipos de percepción recognoscibles en el relato que nos referiremos con el término *aspectos* del relato (tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico, es decir «mirada»). Más precisamente, el aspecto refleja la relación entre un *él* (de la

historia) y un *yo* (del discurso), entre el personaje y el narrador. J. Pouillon ha propuesto una clasificación de los aspectos del relato que retomaremos aquí con algunas modificaciones menores. Esta percepción interna presenta tres tipos principales.

Narrador > personaje (la visión «por detrás»).

Esta fórmula es la más utilizada en el relato clásico. En este caso, el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. Evidentemente esta forma presenta diferentes grados. La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo los ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguna de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje. Así, Tolstoi en su novela corta *Trois morts* cuenta sucesivamente la historia de la muerte de una aristócrata, de un campesino y de un árbol. Ninguno de los personajes los ha percibido juntos; estamos, pues, ante una variante de la visión «por detrás».

Narrador = personaje (la visión «con»).

Esta segunda forma es también muy difundida en literatura, sobre todo en la época moderna. En este caso, el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado. Aquí también podemos establecer varias distinciones. Por una parte, el relato puede ser hecho en primera persona (lo que justifica el procedimiento empleado) o en tercera persona, pero siempre según la visión que de los acontecimientos tiene un mismo personaje: el resultado, evidentemente, no es el mismo; sabemos que Kafka había comenzado a escribir *El castillo* en primera persona y sólo modificó la visión mucho más tarde, pasando a la tercera persona, pero siempre en el aspecto «narrador = personaje». Por otra parte, el narrador puede seguir uno solo o varios personajes (pudiendo los cambios ser sistemáticos o no). Por último, puede tratarse de un relato consciente por parte de un personaje o de una «disección» de su cerebro, como en muchos relatos de Faulkner. Volveremos más adelante sobre este caso.

Narrador < personaje (la visión «desde afuera»).

En este tercer caso, el narrador sabe menos que cualquier de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que se ve, oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia. Por cierto que ese puro «sensualismo» es una convención, pues un relato semejante sería incomprensible; pero existe como modelo de una cierta escritura. Los relatos de este tipo son mucho más raros que los otros y el empleo sistemático de este procedimientos sólo se ha dado en el siglo veinte. Citemos un pasaje que caracteriza a esta visión:

«Ned Beaumont volvió a pasar delante de Madvig y aplastó la colilla de su cigarro en un cenicero de cobre con dedos temblorosos.

»Los ojos de Madvig permanecieron fijos en la espalda del joven hasta que éste se enderezó y se dio vuelta. El hombre rubio tuvo entonces un rictus a la vez afectuoso y exasperado», D. Hammett, *La clé de verre* (La llave de vidrio).

Según semejante descripción no podemos saber si ambos personajes son amigos o enemigos, si están satisfechos o descontentos, y menos aún en qué piensan al hacer esos gestos. Hasta apenas se los nombra; se prefiere decir «el hombre rubio», «el joven». El narrador es, pues, un testigo que no sabe nada, y aún más, no quiere saber nada. Sin embargo, la objetividad no es tan absoluta como se pretende («afectuoso y exasperado»).

Varios aspectos de un mismo acontecimiento.

Volvamos ahora al segundo tipo, aquel en que el narrador puede pasar de un personaje a otro; pero todavía hay que especificar si estos personajes cuentan (o ven) el mismo acontecimiento o bien acontecimientos diferentes. En el primer caso, se obtiene un efecto particular que podríamos llamar una «visión estereoscópica». En efecto, la pluralidad de percepciones nos da una visión más compleja del fenómeno descripto. Por otro lado, las descripciones de un mismo acontecimiento nos permiten concentrar nuestra atención sobre el personaje que lo percibe, pues nosotros conocemos ya la historia.
Consideremos de nuevo las *Liaisons dangereuses.* Las novelas epistolares del siglo XVIII empleaban corrientemente esta técnica, cara a Faulkner, que consiste en contar la misma historia varias veces, pero vista por distintos personajes. Toda la historia de *les Liaisons dangereuses* es contada, de hecho, dos y, a menudo, hasta tres veces. Pero, si observamos de cerca estos relatos, descubriremos que no sólo nos dan una visión estereoscópica

de los acontecimientos, sino que incluso son cualitativamente diferentes. Recordemos brevemente esta sucesión.

El ser y el parecer.

Desde el comienzo, las dos historias que se alternan nos son presentadas bajo luces diferentes: Cécile cuenta ingenuamente sus experiencias a Sophie, en tanto que Merteuil las interpreta en sus cartas a Valmont; por otro lado, Valmont informa a la Marquesa de sus experiencias con Tourvel, que ella misma escribe a Volanges. Desde el comienzo podemos darnos cuenta de la dualidad ya observada a nivel de las relaciones entre los personajes: las revelaciones de Valmont nos informan de la mala fe que Tourvel pone en sus descripciones; lo mismo sucede con la ingenuidad de Cécile. Con la llegada de Valmont a París uno comprende lo que en verdad son Danceny y su proceder. Al final de la segunda parte, es la misma Merteuil quien da dos versiones del asunto Prévan: una de lo que es en sí y otra de lo que debe parecer a los ojos de los demás. Se trata, pues, nuevamente de la oposición entre el nivel aparente y el nivel real o verdadero.
El orden de aparición de las versiones no es obligatorio, pero es utilizado con fines diferentes. Cuando el relato de Valmont o de Merteuil precede al de los otros personajes, leemos este último ante todo como una información acerca de quien escribe la carta. En el caso inverso, un relato sobre las apariencias despierta nuestra curiosidad y esperamos una interpretación más profunda.
Vemos, pues, que el aspecto del relato que depende del «ser» se acerca a una visión «por detrás» (caso: «narrador > personaje»). Por más que el relato sea narrado por personajes, algunos de ellos pueden, como el autor, revelarnos lo que los otros piensan o sienten.

Evolución de los aspectos del relato.

El valor de los aspectos del relato se ha modificado rápidamente desde la época de Laclos. El artificio que consiste en presentar la historia a través de sus proyecciones en la conciencia de un personaje será cada vez más utilizado durante el siglo XIX y, después de haber sido sistematizado por Henry James, pasará a ser regla obligatoria en el siglo XX. Por otra parte, la existencia de dos niveles cualitativamente diferentes es una herencia de otros tiempos: el Siglo de las Luces exige que se diga la verdad. La novela posterior se contentará con varias versiones del «parecer» sin pretender una versión que sea la única verdadera. Hay que decir que *les Liaisons dangereuses* se distinguen ventajosamente de muchas otras novelas de la época por la discreción con que es presentado este nivel del ser: el caso de Valmont, al final del libro, deja perplejo al lector. En este mismo sentido se desarrollará una gran parte de la literatura del siglo XIX.

c) Los modos del relato.

Los aspectos del relato concernían al modo en que la historia era percibida por el narrador; los modos del relato conciernen a la forma en que el narrador nos la expone, nos la presenta. Es a estos modos del relato que uno se refiere cuando dice que un escritor nos «muestra» las cosas, mientras que tal otro sólo las «dice». Existen dos modos principales: la *representación* y la *narración*. Estos dos modos corresponden, en un nivel más concreto, a dos nociones que ya hemos encontrado: el discurso y la historia.
Podemos suponer que estos dos modos del relato contemporáneo provienen de dos orígenes diferentes: la crónica y el drama. La crónica o la historia es, creemos, una pura narración, el autor es un simple testigo que relata los hechos; los personajes no hablan; las reglas son las del género histórico. En cambio, en el drama, la historia no es narrada sino que se desarrolla ante nuestros ojos (incluso si no hacemos sino leer la pieza); no hay narración, el relato está contenido en las réplicas de los personajes.

Palabras de los personajes, palabras del narrador.

Si buscamos una base lingüística a esta distinción, necesitamos, a primera vista, recurrir a la oposición entre la palabra de los personajes (estilo directo) y la palabra del narrador. Una oposición tal nos explicaría por qué tenemos la impresión de asistir a actos cuando el modo empleado es la representación, en tanto que esta impresión desaparece en el caso de la narración. La palabra de los personajes, en una obra literaria, goza de un *status* particular. Se refiere, como toda palabra, a la realidad designada, pero representa también un acto, el acto de articular esta frase. Si un personaje dice: «Es usted muy

hermosa», no significa sólo que la persona a quien se dirige es (o no) hermosa, sino que este personaje cumple ante nuestros ojos un acto; articula una frase, hace un cumplido. No hay que creer que la significación de estos actos se resume en el simple «él dice»; esta significación posee la misma variedad que los actos realizados mediante el lenguaje; y éstos son innumerables.

Sin embargo, esta primera identificación de la narración con la representación peca de simplista. Si nos atenemos a ella, resulta que el drama no admite la narración, el relato no dialogado, la representación. No obstante, podemos fácilmente convencernos de lo contrario. Tomemos el primer caso: en *les Liaisons dangereuses*, al igual que en el drama, sólo se da el estilo directo, dado que todo el relato está constituido por cartas. Sin embargo, en esta novela aparecen los dos modos: si bien la mayoría de las cartas representan actos y derivan así de la representación, otras informan solamente acerca de acontecimientos que se han desarrollado en otra parte. Hasta el desenlace del libro, esta función es asumida por las cartas de Valmont a la Marquesa y, en parte, por las respuestas de ésta; después del desenlace, es Mme. de Volanges quien retoma la narración. Cuando Valmont escribe a Mme. de Merteuil, no tiene más que un solo fin: informarla de los acontecimientos que le han sucedido; así es como comienza sus cartas con esta frase: «He aquí el boletín de ayer». La carta que contiene este «boletín» no *representa* nada, es pura narración. Lo mismo sucede con las cartas de Mme. de Volanges a Mme. de Rosemonde al final de la novela: son «boletines» sobre la salud de Mme. de Tourvel, sobre las desdichas de Mme. de Merteuil, etc. Observemos aquí que esta distribución de los modos en *les Liaisons dangereuses* es justificada por la existencia de diferentes relaciones: la narración aparece en las cartas de confidencias, probadas por la simple existencia de la carta; la representación concierne a las relaciones amorosas y de participación, que adquieren así una presencia más notoria.

Tomemos ahora el caso inverso, para ver si el discurso del autor corresponde siempre a la narración. He aquí un extracto de la *Education sentimentale*:

«...Entraban en la calle Caumartin cuando, súbitamente, detrás de ellos retumbó un ruido *semejante al crujido de una enorme pieza de seda que se desgarra*. Era el fusilamiento del boulevard des Capucines.

»—*¡Ah! liquidan algunos burgueses,* dijo Federico tranquilamente.

»*Pues hay situaciones en que el hombre menos cruel está tan desapegado de los otros, que vería morir al género humano sin que la palpitara el corazón.*»

Hemos puesto en *bastardilla* las frases que corresponden a la representación; como vemos, el estilo directo sólo cubre una parte. Este extracto transmite la representación en tres formas de discurso diferentes: por estilo directo; por comparación y por reflexión general. Las dos últimas dependen de la palabra del narrador y no de la narración. No nos informan sobre una realidad exterior al discurso, sino que adquieren su sentido de la misma manera que las réplicas de los personajes; sólo que en este caso nos informan acerca de la imagen del narrador y no de la de un personaje.

Objetividad y subjetividad en el lenguaje.

Debemos, pues, abandonar nuestra primera identificación de la narración con la palabra del narrador y de la representación con la de los personajes, para buscarles un fundamento más profundo. Una tal identificación se hubiera basado, lo vemos ahora, no sobre categorías implícitas sino sobre su manifestación, lo que fácilmente puede inducirnos a error. Encontraremos este fundamento en la oposición entre el aspecto subjetivo y el objetivo del lenguaje.

Toda palabra es, a la vez, como se sabe, un enunciado y una enunciación. En tanto enunciado, se refiere al sujeto del enunciado y es, pues, objetiva. En tanto enunciación, se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo, pues representa en cada caso un acto cumplido por este sujeto. Toda frase presenta estos dos aspectos, pero en diversos grados; algunas partes del discurso tienen por única función transmitir esta subjetividad (los pronombres personales y demostrativos, los tiempos del verbo, algunos verbos; cf. E. Benveniste «Acerca de la subjetividad en el lenguaje», en *Problèmes de linguistique générale*), otros conciernen ante todo a la realidad objetiva. Podemos, pues, hablar con John Austin de dos modos del discurso: constatativo (objetivo) y performativo (subjetivo).

Tomemos un ejemplo. La frase «M. Dupont salió de su casa a las diez del 18 de marzo» tiene un carácter esencialmente objetivo; no proporciona, a primera vista, ninguna información sobre el sujeto de la enunciación (la única información es que la enunciación tuvo lugar después de la hora indicada en la frase). Otras frases, en cambio, tienen una significación que concierne casi exclusivamente al sujeto de la enunciación, por ejemplo: «¡Usted es un imbécil!» Una frase tal es ante todo un acto en quien la pronuncia, una injuria, aun cuando conserve también un valor objetivo. Sin embargo, es sólo el contexto global del enunciado el que determina el grado de subjetividad

propio de una frase. Si nuestra primera proposición fuera retomada en la réplica de una personaje, podría tornarse una indicación sobre el sujeto de la enunciación.

El estilo directo está ligado, en general, al aspecto subjetivo del lenguaje; pero como vimos a propósito de Valmont y de Mme. de Volanges, esta subjetividad se reduce a veces a una simple convención: la información nos es presentada como viniendo del personaje y no del narrador, pero nosotros no nos enteramos de nada acerca de ese personaje. A la inversa, la palabra del narrador pertenece generalmente al plano de la enunciación histórica, pero en el caso de una comparación (como de cualquier otra figura retórica) o de una reflexión general, el sujeto de la enunciación se torna aparente y el narrador se aproxima así a los personajes. Así las palabras del narrador en Flaubert nos indican la existencia de un sujeto de la enunciación que hace comparaciones o reflexiones sobre la naturaleza humana.

Aspectos y modos.

Los aspectos y los modos del relato son dos categorías que entran en relaciones muy estrechas y que conciernen, ambas, a la imagen del narrador. Es por esto que los críticos literarios han tendido a confundirlas. Así Henry James y, a continuación de él, Percy Lubbock, distinguieron dos estilos principales en el relato: el estilo «panorámico» y el estilo «escénico». Cada uno de estos dos términos implica dos nociones: el escénico es al mismo tiempo la representación y la visión «con» (narrador = personaje); el «panorámico», es la narración y la visión «por detrás» (narrador > personaje).

Sin embargo, esta identificación no es obligatoria. Para volver a las *Liaisons dangereuses*, podemos recordar que hasta el desenlace la narración es confiada a Valmont que tiene una visión próxima a la visión «por detrás»; en cambio, después del desenlace, es retomada por Mme. de Volanges que casi no comprende los acontecimientos que se producen y cuyo relato corresponde enteramente a la visión «con» (si no «desde afuera»). Las dos categorías deben, pues, ser bien distinguidas para que luego podamos comprender sus relaciones mutuas.

Esta confusión aparece como más peligrosa aún si recordamos que detrás de todos estos procedimientos se dibuja la imagen del narrador, imagen que es tomada a veces por la del autor mismo. En *les Liaisons dangereuses* no es evidentemente Valmont, que no es más que un personaje transitoriamente encargado de la narración. Abordamos aquí una nueva cuestión importante: la de la imagen del narrador.

Imagen del narrador e imagen del lector.

El narrador es el sujeto de esa enunciación que representa un libro. Todos los procedimientos que hemos tratado en esta parte nos conducen a este sujeto. Es él quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción «objetiva». Tenemos, pues, una cantidad de informaciones sobre él que deberían permitirnos captarlo y situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera.

Hay, sin embargo, un lugar donde pareciera que nos aproximamos lo suficiente a esta imagen: podemos llamarlo el nivel apreciativo. La descripción de cada parte de la historia comporta su apreciación moral; la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa. Esta apreciación, digámoslo inmediatamente, no forma parte de nuestra experiencia individual de lectores ni de la del autor real; es inherente al libro y no se podría captar correctamente la estructura de éste sin tenerla en cuenta. Podemos, con Stendhal, encontrar que Mme. de Tourvel es el personaje más inmoral de *les Liaisons dangereuses*; podemos, con Simone de Beauvoir, afirmar que Mme de Merteuil es el personaje más atractivo; pero estas no son sino interpretaciones que no pertenecen al sentido del libro. Si no condenáramos a Mme. de Merteuil, si no tomáramos partido con la Presidenta, la estructura de la obra se vería alterada por ello. Hay que comprender, al comienzo, que existen dos interpretaciones morales de carácter completamente distinto: una que es interior al libro (a toda obra de arte imitativa) y otra que los lectores dan sin cuidarse de la lógica de la obra; ésta puede variar sensiblemente según las épocas y la personalidad del lector. En el libro, Mme. de Merteuil recibe una apreciación negativa, Mme. de Tourvel es una santa, etc. En el libro cada acto posee su apreciación, aun cuando pueda no ser la del autor ni la nuestra (y es este justamente uno de los criterios de que disponemos para juzgar acerca del logro del autor).

Este nivel apreciativo nos acerca a la imagen del narrador. No es necesario para ello que éste nos dirija «directamente» la palabra: en este caso, se asimilaría, por la fuerza de la convención literaria, a los personajes. Para adivinar el nivel apreciativo, podemos recurrir a un código de principios y de reacciones psicológicas que el narrador postula como común al lector y a él mismo (dado que este código no es hoy admitido por nosotros, estamos en condiciones de distribuir de otro modo los acentos de la evaluación evaluativos). En el caso de nuestro relato, ese código puede ser reducido a algunas máximas bastante triviales no hagáis mal, debéis ser sinceros, resistid a la pasión, etc. Al mismo tiempo el narrador se apoya en una escala evaluativa de las cualidades psíquicas; es gracias a ella que nosotros respetamos y tememos a Valmont y a Merteuil (por la fuerza de su ingenio, por su don de previsión) o preferimos Tourvel a Cécile Volanges.

La imagen del narrador no es una imagen solitaria: en cuanto aparece, desde la primera página, está acompañada por lo que podemos llamar «la imagen del lector». Evidentemente, esta imagen tiene tan poco que ver con un lector concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor. Ambas se hallan en estrecha dependencia mutua y en cuanto la imagen del narrador comienza a destacarse más netamente, también el lector imaginario se dibuja con mayor precisión. Estas dos imágenes son propias de toda obra de ficción: la conciencia de leer una novela y no un documento nos lleva a asumir el rol de ese lector imaginario y, al mismo tiempo, aparece el narrador, el que nos cuenta el relato, puesto que el relato mismo es imaginario. Esta dependencia confirma la ley semiológica general según la cual «yo» y «tú», el emisor y el receptor de un enunciado, aparecen siempre juntos.

Estas imágenes se construyen según las convenciones que transforman la historia en discurso. El hecho mismo de que leamos el libro del comienzo hacia el fin (es decir, como lo hubiera querido el narrador) nos obliga a asumir el rol del lector. En el caso de la novela epistolar, estas convenciones están teóricamente reducidas al mínimo; es como si leyéramos una verdadera colección de cartas, el autor no toma jamás la palabra, el estilo es siempre directo. Pero en su Advertencia del Editor, Laclos destruye ya esta ilusión. Las otras convenciones conciernen a la exposición misma de los acontecimientos y, en particular, a la existencia de diferentes aspectos. Así, nosotros advertimos nuestro rol de lectores desde el momento en que sabemos más que los personajes, pues esta situación contradice una verosimilitud de lo vivido.

III. La infracción al orden

Podemos resumir todas las observaciones que hemos presentado hasta aquí diciendo que tenían por objeto aprehender la estructura literaria de la obra o, como diremos en adelante, un cierto *orden*. Empleamos este término como una noción genérica para todas las relaciones y estructuras elementales que hemos estudiado. Pero nuestra presentación no contiene ninguna indicación sobre la sucesión del relato; si las partes del relato fueran intercambiadas, esta presentación no se vería sensiblemente modificada. Ahora nos detendremos en el momento crucial de la sucesión propia del relato: el desenlace, que representa, como vamos a ver, una verdadera infracción al orden precedente. Observaremos esta infracción tomando como único ejemplo *les Liaisons dangereuses*.

La infracción en la historia.

Esta infracción es notoria en toda la última parte del libro y, en particular, entre las cartas 142 y 162, es decir, entre la ruptura de Valmont con Tourvel y la muerte de Valmont. La infracción concierne en primera instancia a la imagen misma de Valmont, personaje principal del relato. La cuarta parte comienza con la caída de Tourvel. Valmont pretende en la carta 125 que se trata de una aventura que en nada se distingue de las otras; pero el lector comprende fácilmente, sobre todo ayudado por Mme. de Merteuil, que el tono traiciona una relación diferente de la que se declara: esta vez se trata de amor, es decir, de la misma pasión que anima a todas las «víctimas». Al reemplazar su deseo de posesión y la indiferencia subsiguiente por el amor, Valmont abandona a su grupo y destruye ya una primera distribución. Es verdad que más tarde sacrificará este amor para alejar las acusaciones de Mme. de Merteuil, pero este sacrificio no resuelve la ambigüedad de su actitud precedente. Además, más tarde Valmont inicia otros manejos que deberían acercarlo a Tourvel (le escribe, escribe a Volanges su última confidente) y también su deseo de venganza contra Merteuil debería indicarnos que lamenta su primer gesto. Pero la duda no es resuelta; el Redactor nos lo dice explícitamente en una de sus Notas (carta 154) sobre la carta de Valmont enviada a Mme. de Volanges para ser remitida a Mme. de Tourvel y que no aparece en el libro: «Es porque nada hemos hallado en la continuación de esta Correspondencia que pudiera resolver esta duda, que hemos decidido suprimir la carta de M. de Valmont.»

La conducta de Valmont respecto de Mme. de Merteuil es igualmente extraña vista desde la perspectiva de la lógica que hemos esbozado antes. Esta relación parece reunir elementos muy diversos y hasta entonces incompatibles: hay deseo de posesión, pero también oposición y al mismo tiempo confidencia. Este último rasgo (que es, pues, una desobediencia a nuestra cuarta regla) se revela como decisivo para la suerte de Valmont; éste sigue confiándose a la Marquesa incluso después de la declaración de «guerra». Y la infracción de la ley es castigada con la muerte. También Valmont olvida que puede actuar a dos niveles para realizar sus deseos, cosa de la que se servía tan hábilmente antes; en sus cartas a la Marquesa confiesa ingenuamente sus deseos sin tratar de disimularlos, de adoptar una táctica más flexible (lo que debería hacer a causa de la actitud de Merteuil). Incluso sin apelar a las cartas de la Marquesa a Danceny, el lector puede darse cuenta de que ella a puesto fin a su relación amistosa con Valmont.

La infracción en el discurso.

Vemos aquí que la infracción no se reduce simplemente a una conducta de Valmont que ya no respeta las reglas y distinciones establecidas; también concierne a la forma en que se nos lo hace saber. A lo largo de todo el relato estábamos seguros de la veracidad o falsedad de los actos y de los sentimientos relatados: el comentario constante de Merteuil y de Valmont nos informaba acerca de la esencia misma de todo acto, nos daba el «ser» mismo y no sólo el «parecer». Pero el desenlace consiste precisamente en la suspensión de las confidencias entre los dos protagonistas; éstos dejan de confiarse a quién fuere y nosotros nos vemos, súbitamente, privados del saber seguro, privados del ser y debemos intentar solos de adivinarlo a través del parecer. Es por esta razón que no sabemos si Valmont ama o no verdaderamente a la Presidenta; es por la misma razón que no estamos seguros de las verdaderas razones que mueven a Merteuil a actuar como lo hace (en tanto que hasta allí todos los elementos del relato tenían una interpretación indiscutible): ¿quería realmente matar a Valmont sin temer las revelaciones que él puede hacer? ¿O bien Danceny ha llegado demasiado lejos en su cólera y ha dejado de ser una simple arma entre las manos de Merteuil? Jamás lo sabremos. Antes señalamos que la *narración* estaba contenida en las cartas de Valmont y de Merteuil, antes de este momento de infracción y, más tarde, en las de Mme. de Volanges. Este cambio no es una simple sustitución, sino la elección de una nueva perspectiva; en tanto que en las tres primeras partes del libro la narración se situaba a nivel del ser, en la última se ubica a nivel del parecer. Mme. de Volanges no comprende los acontecimientos que la rodean, sólo capta las apariencias (incluso Mme. de Rosemonde está mejor informada que ella; pero no cuenta). Este cambio de óptica en la narración es particularmente sensible respecto de Cécile; como en la cuarta parte del libro, no hay letras suyas (la única que ella firma está dictada por Valmont); ya no tenemos ningún medio de descubrir cuál es, en este momento, su «ser». Por ello el Redactor tiene razón al prometernos, en su Nota de conclusión, nuevas aventuras de Cécile; nosotros no conocemos las verdaderas razones de su conducta, su suerte no es clara, su porvenir es enigmático.

Valor de la infracción.

¿Es posible imaginarle a la novela una cuarta parte diferente, una parte tal que el orden precedente no se vea infringido? Valmont habría encontrado sin duda un medio más sutil para romper con Tourvel; si hubiera surgido un conflicto entre él y Merteuil, habría sabido resolverlo con mayor habilidad y sin exponerse a tantos peligros. Los «pillos» hubieran hallado una solución que les permitiera evitar los ataques de sus propias víctimas. Al final del libro hubiéramos tenido los dos campos tan separados como al comienzo y los dos cómplices igualmente poderosos. Incluso si el duelo con Danceny se hubiera producido, Valmont habría sabido no exponerse al peligro mortal... Es inútil continuar: sin hacer interpretaciones psicológicas, nos damos cuenta de que la novela así concebida ya no sería la misma; incluso ya no sería nada. No hubiéramos tenido más que el relato de una simple aventura galante, la conquista de una «gazmoña» con una conclusión risible. Esto nos muestra que no se trata aquí de una particularidad menor de la construcción, sino de su centro mismo; más bien se tiene la impresión de que todo el relato consiste en la posibilidad de llevar precisamente a ese desenlace.

El hecho de que el relato perdería toda su densidad estética y moral si no tuviera este desenlace está simbolizado en la misma novela. En efecto, la historia es presentada de modo tal que debe su propia existencia a la infracción del orden. Si Valmont no hubiera transgredido las leyes de su propia moral (y las de la estructura de la novela), jamás hubiéramos visto publicada su correspondencia, ni la de Merteuil; esta publicación de sus cartas es una consecuencia de su ruptura y, más en general, de la infracción. Ese detalle no se debe al azar

como podría creerse: la historia entera no se justifica, en efecto, sino en la medida en que exista un castigo del mal pintado en la novela. Si Valmont no hubiera traicionado su primera imagen, el libro no habría tenido razón de ser.

Los dos órdenes.

Hasta aquí sólo hemos caracterizado esta infracción al orden de una manera negativa, como la negación del orden precedente. Tratemos ahora de ver cuál es el contenido positivo de estas acciones, cuál es el sistema subyacente. Observemos primeros sus elementos: Valmont, el pillo, se enamora de una «simple» mujer; Valmont se olvida de urdir trampas con Mme. de Merteuil; Cécile yendo a arrepentirse de sus pecados al monasterio; Mme. de Volanges asumiendo el papel del razonador... Todas estas acciones tienen un denominador común: obedecen a la moral convencional, tal como era en tiempos de Laclos (o aún más tarde). Así pues, el orden que determina las acciones de los personajes en y después del desenlace es simplemente el orden convencional, el orden exterior al universo del libro. Una confirmación de esta hipótesis la da también el nuevo giro del asunto Prevan. Al final del libro vemos a Prevan restablecido en toda su antigua grandeza; sin embargo recordamos que, en el conflicto con la Marquesa, ambos tenían exactamente los mismos deseos ocultos y manifiestos. Simplemente Merteuil había logrado ser la más rápida, pero no era la más culpable. No es, pues, una justicia suprema, un orden superior el que se instaura al final del libro; es directamente la moral convencional de la sociedad contemporánea, moral pudibunda e hipócrita, diferente en este aspecto de la de Valmont y Merteuil en el resto del libro. Así la «vida» se vuelve parte integrante de la obra; su existencia es un elemento esencial que debemos conocer para comprender la estructura del relato. Es sólo en este momento de nuestro análisis que se justifica la intervención del aspecto social, agreguemos que es también completamente necesaria. El libro puede detenerse porque establece el orden que existe en la realidad.

Ubicados en esta perspectiva, podemos ver que los elementos de este orden convencional estaban presentes también antes y que explican esos acontecimientos y esas acciones que no podían serlo dentro del sistema que hemos descripto. Aquí se inscribe, por ejemplo, el proceder de Mme. de Volanges respecto de Tourvel y Valmont, una acción de oposición que no tenía las mismas motivaciones que las reflejadas por nuestra R 3. Mme. de Volanges odia a Valmont no porque se cuente

entre las mujeres que éste ha abandonado, sino por sus propios principios morales. Lo mismo sucede con la actitud del confesor de Cécile que también se vuelve un opositor: es la moral convencional, exterior al universo de la novela, que guía sus pasos. Son acciones cuya motivación o móviles no están en la novela, sino fuera de ella; se actúa así porque así debe ser, es la actitud natural que no requiere justificación. Por último, también podemos encontrar aquí la explicación de la actitud de Tourvel que se opone obstinadamente a sus propios sentimientos en nombre de una concepción ética que dice que la mujer no debe engañar a su marido.

Así vemos a todo el relato desde una nueva perspectiva. No es la simple exposición de una acción, sino la historia del conflicto entre dos órdenes: el del libro y el de su contexto social. En nuestro caso, hasta su desenlace, *les Liaisons dangereuses* establecen un nuevo orden, diferente del medio exterior. El orden exterior sólo está aquí presente como un móvil para ciertas acciones. El desenlace representa una infracción a este orden del libro y lo que le sigue nos lleva a ese mismo orden exterior, a la restauración de lo destruido por el relato precedente. La presentación de esta parte del esquema estructural de nuestra novela es particularmente instructiva: ayudado por los diferentes *aspectos* del relato, Laclos evita tomar posición frente a esta restauración. Si el relato precedente era conducido a nivel del ser, el relato del final se da enteramente en el parecer. No sabemos cuál es la verdad, sólo conocemos las apariencias e ignoramos cuál es la posición exacta del autor: el nivel apreciativo es disimulado. La única moral que llegamos a conocer es la de Mme. de Volanges; ahora bien, como por un acto deliberado, es precisamente en sus últimas cartas donde Mme. de Volanges es caracterizada como una mujer superficial, incapaz de opinión propia, chismosa, etcétera. Como si el autor nos preservara de acordar demasiada confianza a los juicios que ella lanza. La moral del fin del libro restituye a Prevan sus derechos; ¿y es ésta la moral de Laclos? Es esta ambigüedad profunda, esta apertura a interpretaciones opuestas los que distingue a la novela de Laclos de las numerosas novelas «bien hechas» y la coloca entre las obras maestras.

La infracción como criterio tipológico.

Podemos pensar que la relación entre el orden del relato y el orden de la vida que lo rodea no debe necesariamente ser la que se da en *les Liaisons dangereuses*. Podemos suponer que la posibilidad inversa también existe: el relato que explícita,

en su desarrollo, el orden existente fuera de él y cuyo desenlace introduciría un orden nuevo, precisamente el del universo de la novela. Pensemos, por ejemplo, en las novelas de Dickens, la mayoría de las cuales presenta la estructura inversa: a lo largo de todo el libro es el orden exterior, el orden de la vida que domina las acciones de los personajes; en el desenlace se produce un milagro, tal personaje rico se revela súbitamente como un ser generoso y hace posible la instauración de un orden nuevo. Este nuevo orden —el reino de la virtud— sólo existe evidentemente en el libro, pero es el que triunfa después del desenlace.

Sin embargo, no es cierto que haya que encontrar en todos los relatos semejante infracción. Algunas novelas modernas no pueden ser presentadas como el conflicto entre dos órdenes sino más bien como una serie de variaciones en gradación sobre el mismo tema. Tal es la estructura de las novelas de Kafka, Beckett, etcétera. En todos los casos, la noción de infracción, como por lo demás todas las que conciernen a la estructura de la obra, podrá servir como criterio para una tipología futura de los relatos literarios.

Detenemos aquí nuestro esbozo de un marco para el estudio del relato literario. Esperemos que esta búsqueda de un denominador común a las discusiones del pasado hará más fecundas las futuras.

Escuela Práctica de Altos Estudios,
París.

Fronteras del relato

Gérard Genette

Si aceptamos, por convención, atenernos al campo de la expresión literaria, definiremos sin dificultad el relato como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito. Esta definición positiva (y corriente) tiene el mérito de la evidencia y de la simplicidad; su principal inconveniente es quizá, justamente, el encerrarse y encerrarnos en la evidencia, el ocultar a nuestros ojos lo que precisamente, en el ser mismo del relato, constituye el problema y la dificultad, borrando en cierto modo las fronteras de su ejercicio, las condiciones de su existencia. Definir positivamente el relato es acreditar, quizá peligrosamente, la idea o la sensación de que el relato *fluye espontáneamente,* que nada hay más natural que contar una historia, combinar un conjunto de acciones en un mito, un cuento, una epopeya, una novela. La evolución de la literatura y de la conciencia literaria desde hace medio siglo ha tenido, entre otras felices consecuencias, la de atraer nuestra atención, por el contrario, sobre el aspecto singular, artificial y problemático del acto narrativo. Hay que volver una vez más al estupor de Valery ante un enunciado tal como «La marquesa salió a las cinco». Sabemos hasta qué punto, bajo formas diversas y a veces contradictorias, la literatura moderna ha vivido e ilustrado este asombro fecundo, cómo ella se ha querido y se ha hecho, en su fondo mismo, interrogación, conmoción, controversia sobre el propósito narrativo. Esta pregunta falsamente ingenua: *¿porqué existe el relato?* podría al menos incitarnos a buscar o, más simplemente, a reconocer los límites en cierta forma negativos del relato, a considerar los principales juegos de oposiciones a través de los que el relato se define y se constituye frente a las diversas formas de no-relato.

Diégesis y mímesis.

Una primera oposición es la que señala Aristóteles en algunas frases rápidas de la *Poética.* Para Aristóteles, el relato (*diégesis*)

es uno de los dos modos de imitación poética (*mímesis*); el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público.[1] Aquí se instaura la distinción clásica entre poesía narrativa y poesía dramática. Esta distinción ya había sido esbozada por Platón en el libro III de *La República*, con estas dos diferencias: que por una parte Sócrates negaba allí al relato la cualidad (es decir, para él, el defecto) de imitación, y que, por otra parte, tenía en cuenta aspectos de representación directa (diálogos) que puede presentar un poema no dramático como los de Homero. Hay, pues, en los orígenes de la tradición clásica, dos divisiones aparentemente contradictorias en que el relato se opondría a la imitación, en una como su antítesis y en la otra como uno de sus modos.

Para Platón, el campo de lo que él llama *lexis* (o forma de decir, por oposición a *logos*, que designa lo que se dice) se divide teóricamente en imitación propiamente dicha (*mímesis*) y simple relato (*diégesis*). Por simple relato, Platón entiende todo lo que el poeta cuenta «hablando en su propio nombre, sin tratar de hacernos creer que es otro quien habla»:[2] así, cuando Homero, en el canto I de la *Ilíada*, nos dice a propósito de Crises: «Luego Crises, sacerdote de Apolo, el que hiere de lejos, deseando redimir a su hija, se presentó en las veloces naves aqueas con un inmenso rescate y las ínfulas de Apolo, el que hiere de lejos, que pendían de áureo cetro en la mano; y suplicó a todos los aqueos, y particularmente a los dos atridas, caudillos de pueblos»[3] Por el contrario, la imitación consiste, a partir del verso siguiente, en que Homero hace hablar a Crises mismo o, más bien, según Platón, habla simulando haberse vuelto Crises y «esforzándose por darnos, lo más posible, la ilusión de que no es Homero quien habla sino el viejo, sacerdote de Apolo». He aquí el texto del discurso de Crises: «Atridas, y también vosotros, Aqueos de las hermosas grebas, puedan los dioses, habitantes del Olimpo, concederos el destruir la ciudad de Príamo y regresar luego sin daño alguno a vuestros hogares. ¡Pero a mí, puedan vosotros asimismo devolverme mi hija! Y por ello, aceptad este rescate que os traigo, por respeto al hizo de Zeuz, el arquero Apolo.» Ahora bien, agrega Platón, Homero hubiera podido igualmente proseguir su relato en una forma puramente narrativa, *contando* las palabras de Crises en lugar de transcribirlas, lo cual, para el mismo pasaje, hubiera dado en estilo indirecto y en prosa: «Llegó el sacerdote y suplicó a los dioses que permitieran a los

1. 1448 a.
2. 393 a.
3. *Iliada*, I, 12-16.

aqueos apoderarse de Troya y les concediesen un regreso feliz. Pidió también, invocando el nombre del dios, que aceptaran un rescate y le devolvieran a su hija.»[4] Esta división teórica, que opone en el interior de la dicción poética, los dos modos puros y heterogéneos del relato y de la imitación, determina y fundamenta una clasificación práctica de los géneros, que comprende los dos modos puros (narrativo, representado por el antiguo ditirambo y mimético, representado por el teatro), más un modo mixto o, más precisamente, alternado que es el de la epopeya, como acabamos de verlo en el ejemplo de la *Iliada*.

La clasificación de Aristóteles es a primera vista completamente diferente puesto que reduce toda poesía a la imitación, distinguiendo solamente dos modos imitativos: el directo, que Platón llama propiamente imitación y el narrativo, que él llama, como Platón, *diégesis*. Por otra parte, Aristóteles parece identificar plenamente, no sólo, como Platón, el género dramático con el modo imitativo, sino también sin tener en cuenta en principio su carácter mixto, el género épico con el modo narrativo puro. Esta reducción puede responder al hecho de que Aristóteles define, más estrictamente que Platón, el modo imitativo por las condiciones escénicas de la representación dramática. También puede justificarse por el hecho de que la obra épica, cualquiera sea la parte que comprendan los diálogos o discursos en estilo directo, y aún si esta parte supera a la del relato, sigue siendo esencialmente narrativa porque los diálogos están en ella necesariamente encuadrados y provocados por partes narrativas que constituyen, en sentido propio, el *fondo* o, si se quiere, la trama de su discurso. Por lo demás, Aristóteles reconoce a Homero una superioridad sobre los otros poetas épicos porque interviene personalmente lo menos posible en su poema, poniendo la mayoría de las veces en escena personajes caracterizados, conforme a la función del poeta, que es la de imitar lo más posible.[5] Con ello, parece reconocer implícitamente el carácter imitativo de los diálogos homéricos y, por ende, el carácter mixto de la dicción épica, narrativa en su fondo pero dramática en su mayor extensión.

La diferencia entre las clasificaciones de Platón, de Aristóteles se reduce, pues, a una simple variante de términos: estas dos clasificaciones coinciden sin duda en lo esencial, es decir, la oposición de lo dramático y lo narrativo, siendo considerado el primero por ambos filósofos como más plenamente imitativo que el segundo: acuerdo sobre los hechos, en cierto modo subrayado por el desacuerdo sobre los valores, puesto que Platón

4. 393 c.
5. 1460 a.

condena a los poetas en tanto imitadores, comenzando por los dramaturgos y sin exceptuar a Homero, juzgado incluso demasiado mimético para un poeta narrativo y no admite en la Ciudad más que a un poeta ideal cuya dicción austera sería lo menos mimética posible; mientras que Aristóteles, simétricamente, coloca a la tragedia por encima de la epopeya y elogia en Homero todo lo que acerca su escritura a la dicción dramática. Ambos sistemas son, pues, idénticos, a condición de una inversión de valores: para Platón como para Aristóteles, el relato es un modo debilitado, atenuado de la representación literaria, no se ve bien, a primera vista, lo que podría hacernos pensar de otra manera.

No obstante, es necesario introducir aquí una observación de la que ni Platón ni Aristóteles parecen haberse preocupado y que restituirá al relato todo su valor y toda su importancia. La imitación directa, tal como se da en escena, consiste en gestos y palabras. En tanto consiste en gestos, puede evidentemente representar acciones, pero escapa aquí al plano lingüístico, que es donde se ejerce la actividad específica del poeta. En tanto consiste en palabras, en parlamentos (es evidente que en una obra narrativa la parte de la imitación directa se reduce a esto), no es, hablando con propiedad, representativa, puesto que se limita a reproducir tal cual un discurso real o ficticio. Se puede decir que los versos 12 a 16 de la *Iliada*, citados más arriba, nos dan una representación verbal de los actos de Crises, pero no podemos decir lo mismo de los cinco siguientes; éstos no *representan* el discurso de Crises: si se trata de un discurso realmente pronunciado, lo *repiten* literalmente, y si se trata de un discurso ficticio, lo *constituyen*, también literalmente; en ambos casos, el trabajo de la representación es nulo; en ambos casos, los cinco versos de Homero se confunden rigurosamente con el discurso de Crises: no sucede evidentemente lo mismo con los cinco versos narrativos anteriores y que no se confunden de ninguna manera con los actos de Crises: «la palabra *perro*, dice Williams James, no muerde». Si se llama imitación poética al hecho de representar por medios verbales una realidad no verbal, y, excepcionalmente, verbal (como se llama imitación pictórica al hecho de representar por medios pictóricos una realidad no pictórica y, excepcionalmente, pictórica), hay que admitir que la imitación se encuentra en los cinco versos narrativos y no se halla de ninguna manera en los cinco versos dramáticos, que consisten simplemente en la interpolación, en medio de un texto que representa acontecimientos, de otro texto directamente tomado de esos acontecimientos: como si un pintor holandés del siglo XVII, en una anticipación de ciertos procedimientos modernos, hubiera colo-

cado en medio de una naturaleza muerta, no la pintura de una valva de ostra, sino una valva verdadera. Hemos usado esta comparación simplista para hacer tangible el carácter profundamente heterogéneo de un modo de expresión al que nos hemos habituado tanto que ya no percibimos ni los cambios más abruptos de registro. El relato «mixto» según Platón, es decir, el modo de relación más corriente y más universal, «imita» alternativamente, en el mismo tono y, como diría Michaux, «sin siquiera ver la diferencia», una materia no verbal que efectivamente debe representar cómo pueda, y una materia verbal que se representa a sí misma y que la mayoría de las veces se contenta con *citar*. Si se trata de un relato histórico rigurosamente fiel, el historiador-narrador debe ser sensible al cambio de régimen, cuando pasa del esfuerzo narrativo para relatar actos cumplidos a la transcripción mecánica de las palabras pronunciadas, pero cuando se trata de un relato parcial o totalmente ficticio, el trabajo de ficción, que recae igualmente sobre los contenidos verbales y no verbales, tiene sin duda por efecto ocultar la diferencia que separa a los dos tipos de imitación, una de las cuales es directa, en tanto que la otra hace intervenir un sistema de engranajes más bien complejos. Aún si admitimos (lo que es por otra parte difícil) que imaginar actos e imaginar palabras procede de la misma operación mental, «decir» esos actos y decir esas palabras constituyen dos operaciones verbales muy diferentes. O, más bien, sólo la primera constituye una verdadera operación, un acto de *dicción* en sentido platónico, que comporta una serie de transposiciones y de equivalencias y una serie de elecciones inevitables entre los elementos a retener de la *historia* y los elementos a desdeñar, entre los diversos puntos de vista posibles, etcétera, todas operaciones evidentemente ausentes cuando el poeta o el historiador se limitan a transcribir un discurso. Es posible, por cierto (e incluso se debe) cuestionar esta distinción entre el acto de representación mental y el acto de representación verbal —entre el *logos* y la *lexis*—, pero esto equivale a cuestionar la teoría misma de la imitación, que concibe a la ficción poética como un simulacro de realidad, tan trascendente al discurso que lo lleva a cabo como el acontecimiento histórico es exterior al discurso del historiador o el paisaje representado al cuadro que lo representa: teoría que no establece entre ficción y representación, ya que el objeto de la ficción se refiere para ella a una realidad simulada y que espera ser representada. Ahora bien, parece que en esta perspectiva la noción misma de imitación en el plano de la *lexis* es un puro espejismo que se desvanece a medida que uno se acerca: el lenguaje no puede imitar perfectamente sino al lenguaje o, más precisamente, un discurso

no puede imitar perfectamente sino a un discurso perfectamente idéntico; en una palabra, un discurso sólo puede imitarse a sí mismo. En tanto que *lexis*, la imitación directa es, exactamente, una tautología.

Nos vemos, pues, conducidos a esta conclusión inesperada: que el único modo que conoce la literatura en tanto representación es el relato, equivalente verbal de acontecimientos no verbales y también (como lo muestra el ejemplo forjado por Platón) de acontecimientos verbales, salvo que desaparezca en este último caso ante una cita directa donde queda abolida toda función representativa, casi como un orador judicial puede interrumpir su discurso para dejar que el tribunal examine por sí mismo una prueba. La representación literaria, la *mímesis* de los antiguos, no es pues el relato más los «discursos»; es el relato y sólo el relato. Platón oponía *mímesis* a *diégesis* como una imitación perfecta a una imitación imperfecta; pero la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. *Mímesis* es *diégesis*.

Narración y descripción.

Pero la representación literaria así definida, si bien se confunde con el relato (en sentido amplio) no se reduce a los elementos puramente naratívos (en sentido estricto) del relato. Hay que admitir ahora, en el seno mismo de la diégesis, una distinción que no aparece ni en Platón ni en Aristóteles y que trazará una nueva frontera, interior al dominio de la representación. Todo relato comporta, en efecto, aunque íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y por otra parte representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la *descripción*. La oposición entre narración y descripción, por lo demás acentuada por la tradición escolar, es uno de los rasgos más característicos de nuestra conciencia literaria. Se trata sin embargo de una distinción relativamente reciente, cuyo nacimiento y desarrollo en la teoría y la práctica de la literatura habría que estudiar algún día. No parece, a primera vista, que haya tenido una existencia muy activa antes del siglo XIX, en el que la introducción de largos pasajes descriptivos en un género típicamente narrativo como la novela, pone en evidencia los recursos y las exigencias del procedimiento.[6]

Esta persistente confusión o descuido en distinguir, que indica muy claramente en griego el empleo del término común *diégesis*, radica quizá sobre todo en el *status* literario muy desigual de los tipos de representación. En principio, es evidente posible concebir textos puramente descriptivos que tiendan a representar objetos sólo en su existencia espacial, fuera de todo acontecimiento y aún de toda dimensión temporal. Hasta es más fácil concebir una descripción pura de todo elemento narrativo, que la inversa, pues la designación más sobria de los elementos y circunstancias de un proceso puede ya pasar por un comienzo de descripción: una frase como «la casa es blanca con un techo de pizarra y postigos verdes» no comporta ningún rasgo de narración, en tanto que una frase como «el hombre se acercó a la mesa y tomó un cuchillo» contiene al menos, junto a los verbos de acción, tres sustantivos que por poco calificados que estén, pueden ser considerados como descriptivos por el sólo hecho de que designan seres animados o inanimados; incluso un verbo puede ser más o menos descriptivo, en la precisión que aporta al espectáculo de la acción (basta para convencerse de esto comparar «asió el cuchillo», por ejemplo, con «tomó el cuchillo») y, por consiguiente, ningún verbo está por completo excento de resonancias descriptivas. Se puede, pues, decir que la descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir (quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos). Pero esta situación de principio indica ya, de hecho, la naturaleza de la relación que une a las dos funciones en la inmensa mayoría de los textos literarios: la descripción podría conseguirse independientemente de la narración, pero de hecho no se la encuentra nunca, por así decir, en estado puro; la narración sí puede existir sin descripción, pero esta dependencia no le impide asumir constantemente el primer papel. La descripción es, naturalmente, *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada. Existen géneros narrativos, como la epopeya, el cuento, la novela corta, la novela, donde la descripción puede ocupar un lugar muy grande, y aun materialmente el más grande, sin dejar de ser, como por vocación, un simple auxiliar del relato. En cambio, no existen géneros descriptivos y cuesta imaginar, fuera del terreno didáctico (o de ficciones semi didácticas como las de Julio Verne) una obra en la que el relato se comportara como auxiliar de la descripción.

6. La encontramos, sin embargo, en Boileau a propósito de la epopeya: «En la narración sed vivos y concisos; en las descripciones, ricos y solemnes...» (*Art Poétique*, III, 257-258).

El estudio de las relaciones entre lo narrativo y lo descriptivo se reduce pues, en lo esencial, a considerar las *funciones diegéticas* de la descripción, es decir, el papel jugado por los pasajes o los aspectos descriptivos en la economía general del relato. Sin intentar entrar aquí en el detalle de este estudio, destacaremos al menos, dentro de la tradición literaria «clásica» (de Homero hasta el fin del siglo XIX) dos funciones relativamente distintas. La primera es de naturaleza en cierto modo decorativa. Es sabido que la retórica tradicional coloca a la descripción, al mismo título que las otras figuras de estilo, entre los ornamentos del discurso: la descripción extensa y detallada aparece aquí como una pausa y una recreación en el relato, con una función puramente estética, como la de la escultura en un edificio clásico. El ejemplo más célebre es quizá la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*.[7] Es sin duda en esta función de decoración que piensa Boileau cuando recomienda la riqueza y la pompa en este género de fragmentos. La época barroca se ha destacado por una suerte de proliferación del excursus descriptivo, muy visible por ejemplo en el *Moisés salvado* de Saint-Amant y que terminó por destruir el equilibrio del poema narrativo en su declinación.

La segunda gran función de la descripción, la más manifiesta hoy porque se impuso, con Balzac, en la tradición del género novelístico, es de naturaleza a la vez explicativa y simbólica: los retratos físicos, las descripciones de vestimentas y de moblajes tienden, en Balzac y en sus sucesores realistas, a revelar y al mismo tiempo a justificar la psicología de los personajes de los cuales son a la vez signo, causa y efecto. La descripción llega a ser aquí lo que no era en la época clásica: un elemento mayor de la exposición; piénsese en las casas de Mlle. Cormon en *la Vieille fille* (la Solterona) o de Balthazar Claës en *La Recherche de l'Absolu* (La búsqueda de lo obsoluto). Todo esto es por lo demás demasiado conocido para que insistamos en ello. Señalemos solamente que la evolución de las formas narrativas al sustituir la descripción ornamental por la descripción significativa, ha tendido (al menos hasta principios del siglo XIX) a reforzar la dominación de lo narrativo: la descripción sin duda alguna perdió en autonomía lo que ganó en importancia dramática. En cuanto a ciertas formas de la novela contemporánea que aparecieron en un principio como tentativas de liberar el modo descriptivo de la tiranía del relato, no es seguro que haya en verdad que interpretarlas así: si se

7. Al menos como la ha interpretado e imitado la tradición clásica. Observemos, además, que la descripción tiende aquí a animarse y, por lo tanto, a narrativizarse.

la considera desde ese punto de vista, la obra de Robbe-Grillet aparece, quizá, primero como un esfuerzo por constituir un relato (una *historia*) casi exclusivamente por medio de descripciones imperceptiblemente modificadas de página en página, cosa que puede pasar a la vez por una promoción espectacular de la función descriptiva y por una brillante confirmación de su irreductible finalidad narrativa.

Hay que observar, por último, que todas las diferencias que separan a la descripción de la narración son diferencias de contenido que no tienen, hablando con propiedad, existencia semiológica: la narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y, por ello mismo, pone el acento en el aspecto temporal y dramático del relato; la descripción, por el contrario, porque se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio. Estos dos tipos de discurso pueden, pues, aparecer como expresando dos actitudes antitéticas ante el mundo y la existencia, una más activa, la otra más contemplativa, y por ello, según una equivalencia tradicional, más «poética». Pero desde el punto de vista de los modos de representación, o contar un acontecimiento y describir un objeto son dos operaciones similares, que ponen en juego los mismos recursos del lenguaje. La diferencia más significativa sería pues que la narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos, en tanto que la descripción debe modelar dentro de la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio: el lenguaje narrativo se distinguiría así por una suerte de coincidencia temporal con su objeto, coincidencia de la que el lenguaje descriptivo estaría por el contrario irremediablemente privado. Pero esta oposición pierde mucho de su fuerza en la literatura escrita donde nada impide al lector volver atrás y considerar al texto, en su simultaneidad espacial, como un *analogon* del espectáculo que describe: los caligramas de Apollinaire y las disposiciones gráficas del *Coup de dés* (Golpe de dados) no hacen sino llevar al límite la explotación de ciertos recursos latentes de la expresión escrita. Por otra parte, ninguna narración, ni siquiera la del reportaje radiofónico, es rigurosamente sincrónica al acontecimiento que relata, y la variedad de relaciones que pueden mantener el tiempo de la historia y el del relato termina de reducir la especificidad de la representación narrativa. Aristóteles observa ya que una de las ventajas del relato sobre la representación escénico es el poder tratar

varias acciones simultáneas:[8] pero tiene que tratarlas sucesivamente y por esto su situación, sus recursos y sus límites son análogos a los del lenguaje descriptivo.

Parece pues evidente que en cuanto modo de la representación literaria, la descripción no se distingue con suficiente nitidez de la narración, ni por la autonomía de sus fines, ni por la originalidad de sus medios, como para que sea necesario romper la unidad narrativo-descriptiva (con dominante narrativa) que Platón y Aristóteles llamaron relato. Si la descripción marca una frontera del relato, es sin duda una frontera interior. Y, al fin de cuentas, bastante imprecisa: se englobarán, pues, sin problemas en la noción de relato todas las formas de la representación literaria y se considerará a la descripción no como uno de sus modos (lo que implicaría una especificidad de lenguaje) sino, más modestamente, como uno de sus aspectos —aunque sea— desde un cierto punto de vista, el más atractivo.

Relato y discurso.

Al leer *La República* y la *Poética* pareciera que Platón y Aristóteles hubieran reducido previa e implícitamente el campo de la literatura al dominio particular de la literatura representativa: *poiesis = mimesis*. Si consideramos todo lo que con esta decisión queda excluido de lo poético, vemos dibujarse una última frontera del relato que podría ser la más importante y la más significativa. No se trata de nada menos que de la poesía lírica, satírica y didáctica; o sea, para atenernos a algunos de los nombres que debía conocer un griego del siglo v o del siglo IV: Píndaro, Alceo, Safo, Arquíloco, Hesíodo. Así, para Aristóteles, y aun cuando use el mismo metro que Homero, Empédocles no es un poeta: «hay que llamar al uno poeta y al otro físico más bien que poeta».[9] Pero por cierto, a Arquíloco, Safo y Píndaro no se los puede llamar físicos: lo que tienen en común todos los excluidos de la *Poética* es que su obra no consiste en la imitación, a través del relato o la representación escénica, de una acción real o fingida exterior a la persona y a la palabra del poeta, sino simplemente en un discurso hecho directamente por él y en nombre propio. Píndaro canta los méritos del vencedor olímpico, Arquíloco zahiere a sus enemigos políticos, Hesíodo da consejos a los agricultores, Empédocles o Parménides exponen su teoría del universo: no hay aquí ninguna representación, ninguna ficción, simplemente una palabra que se incorpora directamente al discurso de la obra. Lo mismo se podrá decir de la poesía elegíaca latina y de todo lo que hoy llamamos, muy en general, poesía lírica y, pasando a la prosa, de todo lo que es elocuencia, reflexión moral y filosófica,[10] exposición científica o paracientífica, ensayo, correspondencia, diario íntimo, etc. Todo este inmenso dominio de la expresión directa, cualesquiera sean sus modos, giros, formas, escapa a la reflexión de la *Poética* en la medida en que desdeña la función representativa de la poesía. Aquí tenemos una nueva división, de gran amplitud, puesto que separa en dos partes de importancia sensiblemente igual el conjunto de lo que hoy llamamos literatura.

Esta división corresponde aproximadamente a la distinción, propuesta hace un tiempo por Emile Benveniste,[11] entre *relato* (o *historia*) y *discurso*, con la diferencia de que Benveniste engloba en la categoría de discurso todo lo que Aristóteles llamaba imitación directa y que consiste efectivamente, al menos en su parte verbal, en discurso prestado por el poeta o el narrador a uno de sus personajes. Benveniste muestra que algunas formas gramaticales, como el pronombre *yo* (y su referencia implícita a *tú*), los «indicadores» pronominales (algunos demostrativos) o adverbiales (como *aquí, ahora, ayer, hoy, mañana*, etc.) y, al menos en francés, algunos tiempos del verbo, como el presente, el pretérito perfecto o el futuro, están reservados al discurso, en tanto que el relato en su forma estricta se caracteriza por el empleo exclusivo de la tercera persona y de formas tales como el aoristo (pretérito indefinido) y el pluscuamperfecto. Cualesquiera sean los detalles y las variaciones de un idioma a otro, todas estas diferencias se reducen claramente a una oposición entre la objetividad del relato y la subjetividad del discurso; pero hay que precisar que se trata aquí de una objetividad y de una subjetividad definidas por criterios de orden propiamente lingüísticos: es «subjetivo» el discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un *yo*, pero este *yo* no se define sino como la persona que pronuncia este discurso, así como el presente, que es el tiempo por excelencia del modo discursivo, sólo se define como el momento en que se pronuncia el discurso, marcando su em-

8. 1459 b.
9. 1447 b.

10. Como lo que aquí cuenta es la forma de decir y no lo que se dice excluiremos de esta lista, como lo hace Aristóteles (1447 b), los diálogos socráticos de Platón y todas las exposiciones en forma dramática derivadas de la imitación en prosa.
11. «Las relaciones de los tiempos en el verbo francés», B. S. L., 1959; retomado en *Problèmes de linguistique générale* (Problemas de lingüística general), ps. 237-250.

pleo «la coincidencia del acontecimiento descripto con la instancia del discurso que lo describe».[12] Inversamente, la objetividad del relato se define por la ausencia de toda referencia al narrador: «a decir verdad, ya ni siquiera hay narrador. Los acontecimentos aparecen como se han producido a medida que surgen en el horizonte de la historia. Nadie habla aquí; los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos».[13]

Aquí tenemos, sin ninguna duda, una descripción perfecta de lo que es en su esencia y en su oposición radical a toda forma de expresión personal del locutor, el relato en estado puro, tal como se lo puede concebir idealmente y tal como se lo puede observar efectivamente en algunos ejemplos privilegiados, como los que toma Benveniste mismo al historiador Glotz y a Balzac. Reproducimos aquí el estracto de *Gambara*, que hemos de considerar con alguna atención:

«Después de dar una vuelta por la galería, el joven miró alternativamente el cielo y su reloj, hizo un gesto de impaciencia, entró a una cigarrería, allí encendió un cigarro, fue a pararse ante un espejo y echó una mirada a su vestimenta, un poco más ostentosa que lo que permitían en Francia las leyes del buen gusto. Se acomodó el cuello y el chaleco de terciopelo negro varias veces cruzado por una de esas gruesas cadenas de oro fabricadas en Génova; luego, tras haberse echado sobre el hombro izquierdo la capa forrada de terciopelo, plegándola con elegancia, reinició su paseo sin dejarse distraer por las miradas burguesas que recibía. Cuando los negocios comenzaron a iluminarse y la noche le pareció suficientemente oscura, se dirigió hacia la plaza de Palais-Royal como un hombre que temiera ser reconocido, pues bordeó la plaza hasta la fuente para ganar al abrigo de los fiacres la entrada a la calle Froidmanteau...»

En este grado de pureza, la dicción propia del relato es en cierto modo la transitividad absoluta del texto, la ausencia perfecta (si dejamos de lado algunas alteraciones sobre las que volveremos más tarde) no sólo del narrador, sino de la narración misma, por supresión rigurosa de toda referencia a la instancia del discurso que la constituye. El texto está allí, ante nuestros ojos, sin ser proferido por nadie y ninguna (o casi ninguna) de las informaciones que contiene exige, para comprendida o apreciada, ser referida a su fuente, evaluada por su distancia o por su relación al locutor y al acto de la locución. Si comparamos un enunciado tal con una frase como ésta: «esperaba poder fijar mi estadía para escribirle. Por fin me decidí: pasaré

12. «Sobre la subjetividad en el lenguaje», *op. cit.*, p. 262.
13. *Ibíd.*, p. 241.

el invierno aquí»,[14] podremos medir hasta qué punto la autonomía del relato se opone a la dependencia del discurso, cuyas determinaciones esenciales (¿quién es *yo*, quién es *usted*, qué lugar designa *aquí*?) sólo pueden ser descifradas por referencia a la situación en la que aquél se produjo. En el discurso, alguien habla y su situación en el acto mismo de hablar es el foco de las significaciones más importantes; en el relato, como Benveniste lo dice enérgicamente, *nadie habla*, en el sentido de que en ningún momento tenemos que preguntarnos *quién habla* (*dónde* y *cuándo*, etc.), para percibir íntegramente la significación del texto.

Pero tenemos que agregar en seguida que estas esencias del relato y del discurso así definidas casi nunca se encuentran en estado puro en ningún texto: hay casi siempre una cierta proporción del relato en el discurso y una cierta dosis del relato en el discurso. A decir verdad, aquí se detiene la simetría, pues todo sucede como si ambos tipos de expresión se hallaran afectados en muy diverso grado por la contaminación: la inserción de elementos narrativos en el plano del discurso no basta para emancipar a éste pues ambos permanecen la mayoría de las veces ligados a la referencia al locutor que permanece implícitamente presente en el trasfondo y que puede intervenir de nuevo a cada instante sin que este retorno se perciba como una «intrusión». Así, leemos en las *Memorias de ultratumba* este pasaje aparentemente objetivo: «Cuando el mar estaba alto y había tempestad, las olas que restallaban al pie del castillo del lado de la gran playa saltaban hasta las grandes torres. A veinte pies de elevación por encima de la base de una de estas torres dominaba un parapeto de granito, estrecho y resbaladizo, inclinado, por el que se llegaba al revellín que defendía el foso: se trataba de aprovechar el instante de reflujo y franquear el peligroso sector antes de que la ola se rompiera y cubriera la torre...».[15] Pero nosotros sabemos que el narrador, cuya persona se ha desvanecido momentáneamente durante este pasaje, no ha ido muy lejos y ni nos sorprendemos ni nos molestamos cuando retoma la palabra para agregar: «Ninguno de *nosotros* se negaba a la aventura, pero *yo vi* niños que palidecían antes de intentarla». La narración no había salido verdaderamente del orden del discurso en primera persona que la había absorbido sin esfuerzo ni distorsión y sin dejar de ser él mismo. Por el contrario, toda intervención de elementos discursivos dentro de un relato se siente como una distorsión del rigor narrativo. Así sucede con la breve reflexión que inserta Balzac en el texto

14. Senancour, *Oberman*, Carta V.
15. Libro primero, cap. V.

citado más arriba: «su vestimenta, *un poco más ostentosa que lo que permitían en Francia las leyes del buen gusto*». Otro tanto se puede decir de la expresión demostrativa «*una de esas cadenas de oro fabricadas en Génova*», que contiene evidentemente el comienzo de un pasaje en presente (*fabricadas* corresponde, no a *que se fabricaban*, sino a *que se fabrican*) y de una alocución directa al lector, implícitamente tomado como testigo. También podemos decir lo mismo del adjetivo «*miradas burguesas*» y de la locución adverbial «*con elegancia*» que implican un juicio cuya fuente es aquí visiblemente el narrador; de la expresión relativa «*como un hombre que temiera*» que el latín marcaría con un subjuntivo por la apreciación personal que comporta;[16] y por último de la conjunción «*pues* bordeó» que introduce una explicación propuesta por el autor. Es evidente que el relato no integra estos enclaves discursivos, justamente llamados por Georges Blin «intrusiones del autor», tan fácilmente como el discurso acoge los enclaves narrativos: el relato inserto en el discurso se transforma en el elemento del discurso, el discurso inserto en el relato sigue siendo discurso y forma una suerte de quiste muy fácil de reconocer y localizar. Se diría que la pureza del relato es más fácil de preservar que la del discurso.

La razón de esta disimetría es, por lo demás, muy simple pero nos pone de manifiesto un carácter decisivo del relato: en verdad el discurso no tiene ninguna pureza que preservar pues el modo «natural» del lenguaje, el más amplio y el más universal, capaz de acoger por definición a todas las formas; el relato, por el contrario, es un modo particular, definido por un cierto número de exclusiones y de condiciones restrictivas (rechazo del presente, de la primera persona, etc.). El discurso puede «contar» sin dejar de ser discurso, el relato no puede «discurrir» sin salir de sí mismo. Pero tampoco puede abstenerse de ello sin caer en la sequedad y la indigencia: es por esto que el relato no existe, por así decir, en ninguna parte en su forma rigurosa. La menor observación general, el menor adjetivo un poco más que descriptivo, la más discreta comparación, el más modesto «quizás», la más inofensiva de las articulaciones lógicas introducen en su trama un tipo de término que le es extraño y como refractario. Se necesitarían para estudiar el detalle de estos accidentes a veces microscópicos, numerosos y minuciosos análisis de términos, uno de los objetivos de este estudio podría ser el de inventariar y clasificar los medios por los que la literatura

16. El autor señala el empleo del subjuntivo en latín oponiéndolo a la expresión francesa que utiliza el imperfecto del indicativo. Esta observación parece superflua en la versión castellana porque nosotros también empleamos el subjuntivo en este caso. [*N. del T.*]

narrativa (y en particular novelística) ha intentado organizar de una manera aceptable, en el interior de su propia *lexis*, las delicadas relaciones que se dan entre las exigencias del relato y las necesidades del discurso.

Sabemos, en efecto, que la novela nunca logró resolver de una manera convincente y definitiva el problema planteado por estas relaciones. A veces, como sucedió en la época clásica, en un Cervantes, un Scarron, un Fielding, el autor-narrador, asumiendo complaciente su propio discurso, interviene en el relato con irónica indiscreción, interpelando a su lector en un tono de conversación familiar; otras veces, por el contrario, como se lo ve incluso en la misma época, transfiere todas las responsabilidades del discurso a un personaje principal que *hablará*, es decir que a la vez contará y comentará los acontecimientos, en primera persona: es el caso de las novelas picarescas, del *Lazarillo* a *Gil Blas* y de otras obras ficticiamente autobiográficas como *Manon Lescaut* o *La vida de Mariana*; incluso a veces, no pudiendo resolverse ni a hablar en su propio nombre ni a confiar esta tarea a un solo personaje, reparte el discurso entre los diversos actores, ya sea en forma de cartas, como lo ha hecho a menudo la novela del siglo XVIII (*La nueva Eloísa*, *Las relaciones peligrosas*); ya sea, al modo más flúido y más sutil de Joyce y de un Faulkner, haciendo asumir sucesivamente el relato al discurso interior de sus principales personajes. El único momento en que el equilibrio entre relato y discurso parece haber sido asumido con una perfecta buena conciencia, sin escrúpulos ni ostentación es evidentemente en el siglo XIX, la edad clásica de la narración objetiva, de Balzac a Tolstoi; vemos, por el contrario, hasta qué punto la época moderna ha acentuado la conciencia de la dificultad hasta tornar materialmente imposibles ciertos tipos de elocución para los escritores más lúcidos y más rigurosos.

Es bien sabido, por ejemplo, cómo el esfuerzo por elevar al relato a su más alto grado de pureza ha llevado a algunos escritores americanos, como Hammeth o Hemingway, a excluir de él la exposición de las motivaciones psicológicas siempre difícil de realizar sin recurrir a consideraciones generales de tono discursivo, ya que las calificaciones implican una apreciación personal del narrador, nexos lógicos, etc., hasta reducir la dicción novelística a esa sucesión entrecortada de frases breves, sin articulaciones, que Sartre reconocía en 1943 en *El Extranjero* de Camus y que hemos vuelto a encontrar diez años más tarde en Robbe-Grillet. Lo que a menudo se interpretó como una aplicación de las teorías behavioristas a la literatura no era quizá sino el efecto de una sensibilidad particularmente aguda para ciertas incompatibilidades del lenguaje. Todas las fluctua-

ciones de la estructura novelística contemporánea sin duda merecerían ser analizadas desde este punto de vista y, en particular, la tendencia actual, quizás inversa de la precedente, y manifiesta por completo en un Sollers o en un Thibaudeau por ejemplo, a reabsorber el relato en el discurso presente del escritor, en el acto de escribir, en lo que Michel Foucault llama «el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo a su desarrollo y encerrado en él».[17] Todo sucede aquí como si la literatura hubiera agotado o desbordado los recursos de su modo representativo y quisiera replegarse sobre el murmullo indefinido de su propio discurso. Quizá la novela, después de la poesía, vaya a salir definitivamente de la edad de la representación. Quizás el relato, en la singularidad negativa que acabamos de reconocerle, es ya para nosotros, como el arte para Hegel, una *cosa del pasado,* que debemos apresurarnos a considerar en su ocaso antes de que haya abandonado completamente nuestro horizonte.

Facultad de Letras y Ciencias Humanas,
París

17. «L'arrière-fable», *L'Arc,* número especial dedicado a Julio Verne, p. 6.

COMMUNICATIONS/COMUNICACIONES

Colección publicada bajo acuerdo exclusivo con Éditions du Seuil de París, editores de la revista *Communications.*

La edición francesa es publicada por el Centro de Estudios de Comunicaciones de Masas (Escuela Práctica de Altos Estudios, París, Sección VI: Ciencias Económicas y Sociales).

Equipo de investigación asociado al Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia.

Director del equipo: GEORGES FRIEDMANN, Director de Estudios.

Comité de redacción: ROLAND BARTHES, CLAUDE BREMOND, GEORGES FRIEDMANN, EDGAR MORIN, VIOLETTE MORIN.

Secretario de redacción: OLIVIER BURGELIN.

Supervisión general de la edición castellana: ELISEO VERON.